Adriana BOTEZ - CRAINIC

istoria artelor plastice

arta modernă și contemporană



CUPRINS

Prima parte

ARTA EUROPEANĂ LA SFÂRŞITUL SECOLULUI AL XVIII-LEA ŞI ÎN PRIMELE DECENII ALE SECOLULUI AL XIX - LEA

Partea a doua

ARTA EUROPEANĂ ÎN SECOLUL AL XIX-LEA ŞI LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX - LEA

Partea a treia

ARTELE PLASTICE ÎN SECOLUL AL XX - LEA. GLOBALIZAREA CONCEPTELOR MORFOLOGICE

Curente, mişcări, grupări, orientări stilistice, şcoli. Noi direcţii stilistice. Mari personalităţi creatoare. Arhitectura şi dezvoltarea pe verticală. Noile materiale de construcţie. Spaţiul social. Urbanismul. Mega-Metropole. Transport subteran. Şosele suspendate. Autostrăzi. Zone industriale. Oraşe-Dormitor. Artele-inovări morfologice. Răsturnări de tradiţie. Noi dimensiuni estetice. Spiritul de sinteză. Noul statut al artistului. Curentele majore în pictură şi în sculptură în primele decenii ale secolului al XX-lea. Fauvismul şi Cubismul. Genii şi opere de referinţă. Matisse-Le Luxe. Picasso – Domnişoarele din Avignon. Brâncuşi – Sărutul. Axiome în sculptură. Noul spaţiu plastic.

Prima parte

ARTA EUROPEANĂ LA SFÂRŞITUL SECOLULUI AL XVIII-LEA ŞI ÎN PRIMELE DECENII ALE SECOLULUI AL XIX-LEA



Jean Auguste Dominique Ingres. *Portretul domnişoarei Rivière*, detaliu



Jacques-Louis David. *Încoronarea lui Napoleon*, detaliu



NEOCLASICISMUL

Neoclasicismul, manifestat în Franța și în alte țări europene la sfâșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, reflectă ecourile spiritului rațional enciclopedic al filosofiei și culturii, reacția împotriva spiritului frivol al stilului Rococo. Reacția contra artei aristocratice, interesul și admirația pentru virtuțile morale și idealurile de perfecțiune ale artei clasice a Antichității au coincis cu afirmarea conștiințelor înscrise în mișcarea de desprindere de spiritul sacru și de fervoarea mistică. Transcendența, presupunerea existenței ordinei supranaturale a Divinității, conținută în cultura unor epoci și stiluri, precum stilurile Bizantin, Romanic și Gotic, a reverberat tot mai rar în creația marilor artiști. Excepția o aflăm în operele lui El Greco, Georges De La Tour sau în muzica lui Bach. Însușirea desprinderii din condițiile existenței obișnuite și proiecția spirituală în orizontul transcedent s-au diluat treptat în arta europeană în favoarea spiritului rațional.

Descoperirile arheologice ale orașelor antice acoperite de lava Vezuviului, Pompei și Herculanum, impresionantele vestigii ale artei romane și etrusce readuse în atenție cu această ocazie, au avut un puternic răsunet în epocă, animând entuziasmele și exaltând admirația față de istoria și arta antichității clasice.

Roma, locul convergențelor intelectuale și creatoare venite de pretutundeni, a devenit centrul internațional al elaborării Neoclasicismului. Propagat apoi în Franța, Germania și Anglia, până în Statele Unite, Neoclasicismul a primit diferențiat coloratura școlilor naționale și a personalităților acestora, impunându-se strălucit pe scena culturii universale la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul celui următor.

Neoclasicismul a cuprins toate zonele culturii europene – literatură, muzică, arte plastice și arte decorative – generând un puternic curent de opinii.

Principalii teoreticieni ai Neoclasicismului sunt francezii: **A. C. Caylus** (1692 – 1765), **Quatre-Mère de Quincy** (1755 – 1849), **J. L. David** (1748 – 1825) și germanii **Johann Joachim Winckelmann** (1717 – 1768) și **Anton Raphael Mengs** (1728 – 1779). Dintre principalii arhitecți neoclasici, creatori ai stilului Empire, remarcabilele figuri au fost **Charles Percier, Pierre Fontaine** și **Jean François Chalgrin.** În Germania numele răsunătoare au fost **L. von Klenze** și **K. Fr. Schinkel.**

Reflectând, totodată, ecourile spiritului rațional enciclopedic al filosofiei și culturii franceze, conținute în idealurile „Secolului luminilor", Neoclasicismul s-a cristalizat în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea, manifestându-se cu aplomb în epoca Revoluției.

Anii Imperiului au conturat pierderea conținuturilor eroice ale artei neoclasice și devierea în manierism și decadență ca semne ale sfârșitului înregistrat către 1830, ani ai afirmării strălucite a Romantismului.

ARHITECTURA NEOCLASICĂ EUROPEANĂ

Repere morfologice. Edificiile neoclasice au înregistrat în Franța un plus de vigoare și de monumentalitate față de arhitectura stilului Rococo. Favorabil reeditării idealurilor estetice antice, Neoclasicismul s-a bazat pe claritatea, simplitatea, simetria și sinteza formelor, repere ale artei clasice greco-romane. Prin reprezentanții ei de frunte, școala de arhitectură a Franței a elaborat principiile constructive și rigorile stilistice ale noului clasicism. **Jacques-Germain Soufflot** (1713-1780) a fost arhitectul ale cărui soluții au decis destinul sobrietății decorației și a monumentalității severe a construcției.

Vechile temple grecești cu morfologia specifică ordinelor clasice au revenit în atenția arhitecților.

Inspirat de clasicismul antic greco-roman, *Panteonul* din Paris, conceput de Soufflot, rămâne, în acest sens, prototipul arhitecturii neoclasice. Sursă a inspirației constructorilor numeroaselor edificii înălțate în Europa, din Anglia, Spania, Italia, Germania,



Charles Percier şi Pierre François Léonard Fontaine. *Arcul de triumf Carrousel (L'Arc de triomphe du Carrousel)*, Paris

Pierre Alexandre Vignon. Biserica *La Madeleine*, Paris



până în Rusia țaristă, formula creată de Soufflot a fost preluată și pe alte continente, clădirea *Capitoliului* din Washington fiind un exemplu reprezentativ.

ARHITECTURA NEOCLASICĂ FRANCEZĂ

Antichitatea clasică, sursă a inspirației artiștilor francezi neoclasici, este prezentă în concepția arhitectonică a unor monumente reprezentative, cum este *Arcul de triumf Carrousel*, amplasat pe axul central al *Grădinii Luvru* și *Grădinii Tuileries* din Paris. Conceput de **Charles Percier** (1764 – 1825) și **Pierre François Léonard Fontaine** (1762 – 1853), creatorii stilului „Percier și Fontaine", monumentul este mărturia artei oficiale, expresie a stilului Empire din epoca lui Napoleon I.

Executat în anii 1806 – 1808, *Arcul de triumf Carrousel*, cu cele trei deschideri semicirculare, replică a arcelor de triumf romane, punctează grațios un larg spațiu al capitalei Franței. Încununat de qvadriga cailor din bronz, monumentul este ornat cu panouri compoziționale și cu statuile soldaților în uniforma oficială a Imperiului.

Piața Carrousel marchează spațiul deschis între noile pavilioanele ale *Palatului Luvru – Pavillon de Flore*, desfășurat de-a lungul Senei, și *Pavillon de Marsan*, de-a lungul străzii Rivoli.

Arcul central al monumentului oferă impresionantul spectacol al elegantei perspective pariziene desfășurate pe mai mulți kilometri. Plecat dintre brațele *Palatului Luvru*, axul avansează prin *Grădina Tuileries* către centrul *Pieței Concorde*, punctată de *Obeliscul* adus din Egipt de armata lui Napoleon, și continuă cu artera *Champs Elysée*, încununată, la rândul ei, de grandiosul arc de triumf - *Étoile*.

Conceput de arhitectul **Jean François Chalgrin** (1739 – 1811), *L'Arc de triomphe de l'Étoile* (1806 – 1836) a fost înălțat la Paris în memoria gloriei armatei lui Napoleon I, și inaugurat abia în 1836. Înalt de 50 m, larg de 45 m, *Arcul de triumf* este împodobit cu sculpturile grupurilor statuare, *La Marseillaise* și *Plecarea voluntarilor*, create de François Rude.



Jean François Chalgrin. *Arcul de Triumf Étoile (L'Arc de triomphe de l'Étoile)*, Paris

Biserica *La Madeleine* (inițial *Temple de la Gloire*, 1807) din Paris, construită de arhitectul **Pierre-Alexandre Vignon** (1763 – 1828), este monumentul religios neoclasic reprezentativ pentru arhitectura franceză din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Proiectat inițial de Constant d'Ivry, în 1764, în timpul domniei lui Louis XV, după planurile *Bisericii Saint-Louis des Invalides*, edificiul înălțat în apropierea Pieții Concorde a fost construit în etape și încheiat la începutul secolului al XIX-lea, primind în 1806 ultima formă dată de Vignon. Consacrată ca biserică abia în 1842, *La Madeleine* are înfățișarea unui templu clasic grec, cu fronton triunghiular ornamentat cu sculpturi, cu arhitravă și coloane amplasate împrejurul edificiului. În decorația frontoanelor, François Rude a realizat compoziția *Botezul lui Iisus*.

Înălțimea impresionantă a edificiului, grandiosul fronton și scara monumentală a intrării, nobila proporție a ansamblului reverberează rigorile antichității clasice grecești în spațiul uneia dintre zonele centrale ale Parisului



Antonio Canova. *Cele trei grații*

SCULPTURA NEOCLASICĂ EUROPEANĂ

Sculptorii de mare succes ai Neoclasicismul european au fost italianul **Antonio Canova,** francezul **Pierre-Jean David d'Angers** și danezul **Bertel Thorwaldsen.**

Sculptura germană, integrată Școlii Suabe, a fost puternic influențată de Școala franceză. Tânăra generație se va forma fie în atelierele artiștilor francezi, făcând mulaje după statuara clasică antică, fie influențați de spiritul Rococo, propriu unor artiști francezi proeminenți ca Pajou, resimțit viu încă în ecourile artei franceze a secolului al XVIII-lea.

Johann Heinrich von Dannercker (1758 – 1841), **Gottfried Schadow** (1764 – 1850), **Cristian Rauch** (1777 – 1857) sunt creatorii unor numeroase monumente funerare, statui ecvestre, compoziții cu caracter anecdotic și aluziv. Operele lor au debutat sub influența sculpturii franceze a veacului al XVIII-lea, continuând cu un Clasicism temperat de introducerea unor elemente vizibil inspirate de realitatea recognoscibilă.

În sculptura europeană cele două nume de anvergură, **Canova** și **Thorwaldsen,** au creat punctele de referință ale Neoclasicismului.

Antonio Canova (1757 – 1822) s-a născut în Italia la Possagno și a murit la Veneția. Educația artistică dobândită în ambianța culturii italiene i-a modelat sensibilitatea. Sculptura romană și studiile după mulajele antice au fost universul inspirației și zona științifică a formării sale. În 1779, tânărul Canova încerca o interpretare liberă în compoziția *Dedal și Ikar*, în intenția sugerării atitudinilor în mișcare. În următoarea etapă, sculptorul se entuziasma față de nudurile pictate de marii coloriști ai Renașterii, exaltându-se în fața operelor marilor decoratori venețieni. Sentimentul naturii, al vibrării formelor sub efectele luminii l-au impulsionat pe Canova să trateze

Canova. *Statuia Paulinei Borghese*



Bertel Thorwaldsen. *Ganymede*





Canova. *Perseu şi capul Meduzei*



Thorwaldsen. *Amor şi Psyche*

marmura în acest sens. Numeroasele comenzi primite i-au deviat însă evoluţia către viziunea convenţională şi stereotipă a formulei neoclasice, operele lui Canova obţinând mari succese în epocă. Printre operele sale celebre – compoziţii cu caracter mitologic, portrete oficiale şi comenzi pentru monumente funerare – statuia *Paulinei Borghese*, sora lui Napoleon I, concepută ca *Venus Victrix*, este caracteristică pentru viziunea sculpturii clasice romane.

Portretele sculptate de Canova, bustul lui *Napolean I*, compoziţiile cu caracter antic, precum statuia *Amor şi Psyche* sau monumentele funerare, dintre care se remarcă cele făcute pentru *Papa Clement al XIII-lea, Papa Clement al XIV-lea*, pentru *Poetul Alffieri* şi cel pentru *Arhiducesa Maria Cristina* din Viena, rămân opere de referinţă în cadrul Neoclasicismului european.

Fidel admirator al Antichităţii latine, Canova a studiat cu seriozitate reliefurile şi sculpturile în *ronde-bosse* ale statuarei romane, timp de mai mulţi ani, până în 1815, când sculptorul a avut, în sfârşit, revelaţia marii arte a Antichităţii. Sculpturile frontonului de pe *Parthenon* erau, pe atunci, expuse la Roma. Geniul artiştilor Eladei strălucea în chip unic în sculpturile frontonului realizat de Fidias.

Canova. *Mormântul Papei Clement al XIV-lea, Biserica Santi Apostoli,* Roma





Thorwaldsen. *Venus cu mărul*

Deşi Canova fusese îndrăgostit de arta antică până la acea dată, nu cunoscuse, de fapt, adevărata artă antică, arta greacă. Evoluţia artistică a sculptorului a fost, însă, contradictorie.

Respectul pentru studiul formelor corecte ale statuilor romane a dirijat creaţia lui Canova şi a artiştilor neoclasici către stereotipie şi spre o interpretare lipsită de vibraţia expresivă a formei.

Bertel Thorwaldsen (1768 – 1844) s-a născut la Copenhaga, dar s-a format în Italia şi toate operele sale importante le-a realizat la Roma (1797 – 1838). Studiile după sculptura antică le-a făcut, îndeosebi, după cópii romane. Formaţia aceasta l-a dirijat inevitabil către stilul noului clasicism, exprimând astfel lipsa implicării şi interpretării artistice, spiritul convenţional pronunţat al viziunii reci şi impersonale.

Echilibrul static al structurii monoaxiale, proporţiile şi formele clasice, masele construcţiei repartizate prudent vor evolua destul de repede către o interpretare de tip manierist. Prezenţa sa îndelungată în Italia i-a adus însă, la un moment dat, revelaţia Clasicismului grec. Sculptura arhaică a putut să o admire la München cu ocazia expunerii frontonului *Templului din Egina*, dar, cum evoluţia maturităţii rămâne datoare formării anilor de tinereţe, nici sculptorul danez, ca de altfel nici Canova, nu a putut dobândi decât conştiinţa existenţei unor dimensiuni intangibile.

Mai puţin înzestrat artistic decât Canova şi mai pedant decât acesta, Thorwaldsen a păstrat o viziune rigidă. Opera sa, impresionantă cantitativ, a fost mult influenţată de Canova. Tânărul danez l-a admirat şi l-a avut ca model pe Canova, opera acestuia constituind sursa principală de inspiraţie a creaţiei lui Thordwaldsen. Tendinţele idealizante şi subiectele operei sculptorului şi-au găsit o deplină expresie în statuile din marmură inspirate de mitologia greacă antică (*Mercur, Ganimede, Venus*).

Celebritatea lui Thorwaldsen în întreaga Europă i-a adus comenzi din foarte multe centre ale continentului. Dintre operele de statuară monumentală, concepute pentru beneficiari din diferite ţări, sunt de amintit: *Monumentul Potocki* în Polonia, *Ducele de Leuchtemberg, Gutemberg, Schiller* în Germania, *Papa Pius al VII-lea* în Italia, *Leul din Berna* în Elveţia.

Foarte apreciat în Danemarca, sculptorul a ocupat un timp funcţia de preşedinte al Academiei de Artă din Copenhaga. Astăzi, omagierea operei şi personalităţii sculptorului este materializată la Copenhaga, în muzeul care îi poartă numele.

PICTURA NEOCLASICĂ EUROPEANĂ

Caracterele generale ale neoclasicismului picturii europene au urmat tezele estetice ale germanului **Johann Joachim Winckelmann**, arheologul de reputaţie europeană. Considerat fondatorul Clasicismului german şi unul dintre importanţii animatori ai Neoclasicismului european, Winckelmann a stimulat şi impulsionat generaţii de artişti din întreaga Europă.



Joseph Chinard. *Doamna Récamier*



M. C. Callot. *Diderot*

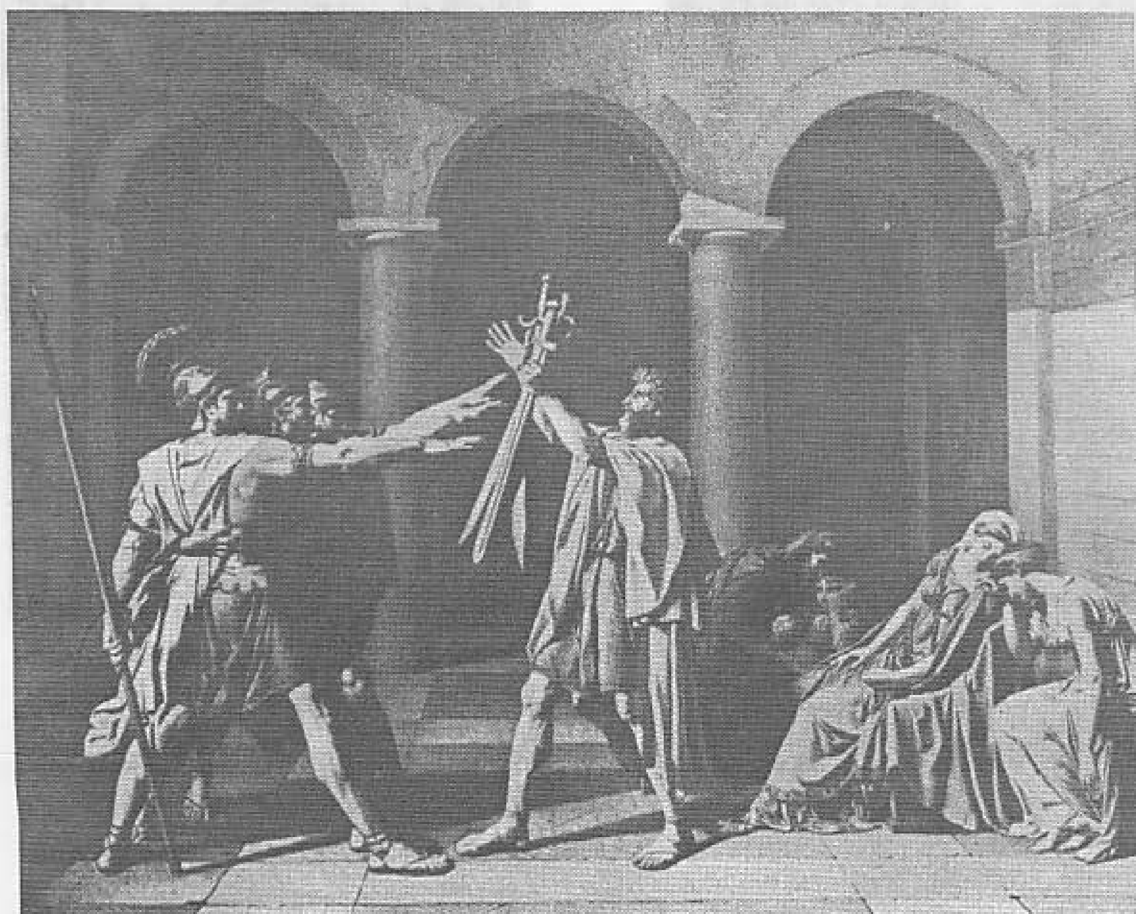
Printre aceştia, cei mai reprezentativi pictori au fost francezul **Jacques-Louis David** şi germanul **Anton Rapfael Mengs**.

Arta a numeroşi creatori s-a desprins de estetica stilului Rococo, afirmând coordonate noi din care a rezultat o viziune profund aservită inspiraţiei antice, realizată după mulaje ale sculpturii antice romane.

Accentul pus pe desen, subaprecierea culorii şi a perspectivei cromatice au dezvoltat o artă, adeseori aridă, evoluând către pură virtuozitate tehnică. Interesul artiştilor sosiţi la Roma din toate colţurile lumii s-a fixat asupra modelelor sculpturii antice, determinând evoluţia artistică spre formula estetică a academismului. Efervescenţa ambianţei intelectuale din Roma, climatul pasionat născut în urma descoperirilor arheologice, admiraţia pentru sculptura şi arhitectura Romei antice formau un univers cosmopolit, în care academiile şi atelierele artiştilor italieni, monumentele şi vestigiile antice constituiau impulsuri îndreptate spre o renaştere a spiritului antic fără ca meandrele noului clasicism să se înalţe până la înariparea Renaşterii din Quattrocento. Clasicismul antic a rămas uriaşul zăcământ al valorilor umaniste asupra căruia creatorii culturii europene s-au oprit perpetuu în căutarea armoniei şi clarităţii, frumuseţii serene şi a rigorilor spiritului raţional. Născut în *Cetatea Eternă*, Neoclasicismul secolelor al XVIII-lea şi al XIX-lea a vădit, o dată în plus, sensul major al căutărilor creatoare şi al gândirii europene, aspiraţia şi idealul către spiritualitatea clasicismului antic.

În ceea ce priveşte conţinutul tabourilor neoclasice, artişti precum pictorul francez Jacques-Louis David au manifestat interesul pentru temele mitologice ale Greciei şi Romei antice, preocupări entuziaste pentru materializarea idealurilor revoluţionare, cuplate cu abordarea subiectelor istorice contemporane. Pierzând elanurile conţinutului revoluţionar, Neoclasicismul a evoluat către academism, acesta din urmă persistând în artă până în secolul al XX-lea.

NEOCLASICISMUL ÎN PICTURA FRANCEZĂ



Jaques-Louis David. *Jurământul Horaţilor*, Luvru, Paris

JACQUES-LOUIS DAVID

Stilul Neoclasic, manifestat în Franţa la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea, a avut ca reprezentant de vârf în pictură pe Jacques-Louis David (1748 – 1825). El este artistul a cărui creaţie a polarizat toate energiile ideologiei noilor structuri sociale, reflectând evenimentele epocii – Revoluţia franceză de la 1789, căderea monarhiei, epopeea napoleoniană şi apariţia Imperiului.

În oportunismul caracterului său, David a fost artistul care a servit atât Revoluţiei cât şi Imperiului. Spiritul său academist, rămas constant, observarea constatativă a evenimentelor şi realităţilor concrete au consemnat cu obiectivitate faptele istorice ale evoluţiei Franţei de la Revoluţia burgheză şi Republică la Imperiu.

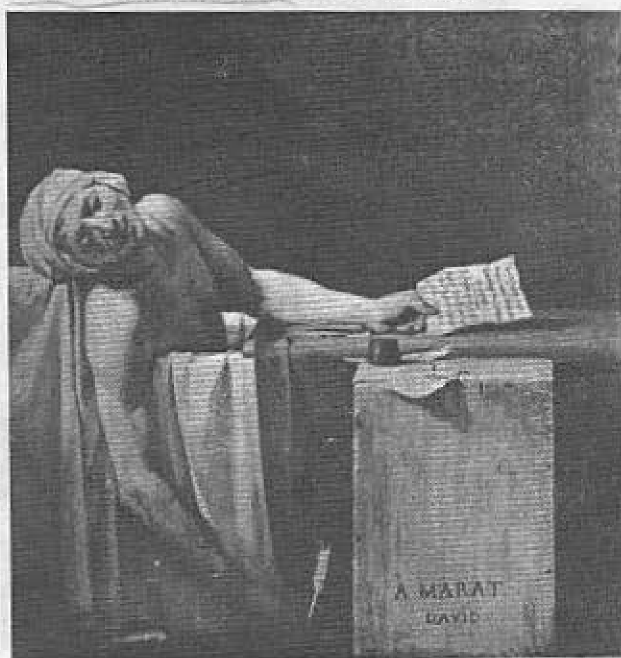
După obţinerea Marelui premiu de pictură, aflat la Roma, David s-a concentrat asupra studiului Antichităţii, amintind pasiunea lui Poussin. El copiază operele maeştrilor, face schiţe şi studii după monumente şi, mai ales, după sculpturi şi vase antice. Studiul după reliefurile şi *ronde-bosse*-urile romane îl va subordona mentalităţii îngheţate a formei sculpturale. Viziunea formei circumscrise în contururi grafiate cu precizie, valorile luministice nuanţate, inspirate de modelul statuilor, vor determina modalităţile plastice, proprii picturii lui David.

Descoperirile de la Pompei şi Herculanum nu au reuşit să insufle pictorului o gândire modernă în privinţa culorii. Singură pictura de pe vasele greceşti, cu relaţiile coloristice restrânse doar la tonurile de roşu şi negru, va asigura lui David reperele coloristice tranşante, dar insuficiente pentru o bogată paletă cromatică. Întors în Franţa, David deschide la Paris un atelier în care vor năvăli numeroşi tineri domici să beneficieze de iniţierea şi studiul cu maestrul a cărui ştiinţă dobândită în Italia ajunsese vestită în epocă.

Opera. Reacţia împotriva artei aristocratice şi a stilului Rococo va lua forma revoluţiei de idei, evoluând paralel cu tot mai pregnanta prezenţă a manifestărilor şi mentalităţii burgheziei.

Inspiraţia istorică din evenimentele Romei şi Greciei antice a asigurat lui David, la întoarcerea sa din Italia, temele fundamentale ale conţinutului operelor lui. Printre compoziţiile acestei etape figurează *Jalea Andromacăi în faţa rămăşiţelor lui Hector* pictată în anii 1781 – 1783. În următoarea perioadă, David realizează compoziţiile celebre: *Jurământul Horaţilor* (1784) şi *Moartea lui Socrate* (1787). Aceste două opere vor face epocă în pictura franceză a vremii, datorită caracterului mobilizator şi al accentului pus de pictor asupra valorilor morale inspirate de epoca eroică a Romei republicane. Puţin după acestea, David realizează *Lictorii aducându-i lui Brutus trupul fiului său,* compoziţie similară ca viziune cu

David. *Moartea lui Marat* sau *Marat asasinat*





David. *Moartea lui Socrate*

cele precedente. Personajele exemplare din lucrările lui David au impresionat puternic prin gesturile declamatorii şi semnificaţiile eroice, amplele compoziţii influenţând generaţia tinerilor discipoli ai maestrului şi prin modalităţile susţinute de viziunea doctrinară academistă a acestuia.

În anii Revoluţiei burgheze Louis David ajunge Deputat în Convenţie şi regizorul serbărilor republicane.

Evenimentele politice desfăşurate în succesiune îşi găsesc ecou în arta lui David. După *Jurământul Horaţilor* şi *Leonida la Termopile*, compoziţii stimulatoare ale elanului revoluţionar, David încearcă să transmită partidelor politice, născute în urma Revoluţiei, ideea de concordie. Compoziţia *Răpirea Sabinelor* va ilustra tocmai acest moment politic şi reflexul lui în pictura lui David. Evenimentele politice se precipită. Marat este asasinat şi pictorul evocă momentul tragic al dispariţiei marelui personaj în lucrarea *Moartea lui Marat* sau *Marat asasinat* (1793).

În mod paradoxal, următoarele evenimente politice l-au găsit pe David printre cei care au părăsit idealurile Revoluţiei. Pictorul va adera la înfăptuirea regimului contrarevoluţionar termidorian şi a Directoratului, apoi la înfiinţarea dictaturii lui Napoleon Bonaparte, evoluţie încheiată în 1804 sub forma Imperiului şi încoronării lui Napoleon ca împărat. O dată cu noile realităţi politice, David va manifesta o surprinzătoare atitudine admirativă faţă de Napoleon.

Epopeea napoleoniană este urmărită entuziast de David, operele pictorului ilustrând succesele lui Bonaparte. Pictura care a prezentat acest moment al metamorfozei personalităţii lui David este *Bonaparte la Muntele Saint-Bernard* (1800).

David. *Răpirea sabinelor*

David. *Doamna Sériziat*



David. *Domnul Sériziat*





David. *Încoronarea lui Napoleon*

Apogeul oportunismului lui David este atins în marea compoziție *Încoronarea lui Napoleon,* expresie a abandonării elanurilor revoluționare ale pictorului și a înlocuirii lor cu admirația pentru faptele lui Napoleon și cu dorința vanitoasă a artistului de a obține titlul de pictor de curte al împăratului.

Jocul elastic al adeziunilor contradictorii ale acestui artist au oferit unul dintre cele mai mari spectacole ale trecerii de la o ideologie la alta.

Participarea lui David la pregătirea evenimentelor Revoluției burgheze de la 1789 și implicarea pictorului în revoluția însăși s-au răsfrânt, ca finalitate, în binecunoscutele compoziții cu caracter simbolic. Ecoul evenimentelor următoare, înregistrat în operele pictorului, a primit concretețe în formele dispariției efectelor revoluției, în acceptarea schimbărilor o dată cu realizarea Imperiului și a încoronării lui Napoleon ca împărat. Aspectele definesc fluctuațiile etice ale personalității lui David, fără ca ele să diminueze influența puternică a maestrului asupra tinerilor artiști francezi. Independent de aceste fațete ale oportunismului lui David, valoarea obiectivă a contribuției operei lui este de necontestat. Ochiul rece al pictorului consemnează cu obiectivitate spectacolul încoronării lui Napoleon, prezența participanților și locul fiecăruia în ierarhia funcțiilor oficiale, galeria personajelor cu detaliile particulare ale fizionomiilor și cu cele mai mici amănunte ale vestimentației. Viziunea artistică a acestei compoziții a avut un puternic impact asupra mentalităților estetice ale momentului. Recurența „Artei de Aparat" primește amploare în așa-numitul *„Stil Empire"*. Conturată în modalități plastice particulare, formula estetică a *Stilului Empire* s-a cristalizat în arta franceză din primul pătrar al secolului al XIX-lea, îndeosebi în artele decorative, vestimentație și mobilier. Elementele morfologice și semantice, inspirate de viziunea ornamentală a artei imperiale romane, erau îmbinate cu motive decorative din arta vechiului Egipt sau din arta fastuoasă a altor perioade istorice.

În portretele pictate de David în această perioadă, interpretările aduc ca noutate noi categorii sociale impuse de evenimentele istorice, personaje precum *Doamna Récamier* prezentate în atitudini artificial grațioase, înveșmântate în elegante costume și împodobite cu sofisticate coafuri, evocatoare ale epocii romane imperiale. Înconjurate de ambianțe fastuoase, portretele vădesc intenția ipocrită de simplificare austeră.

Interpretarea adusă de David în *portretul Empire* va primi conturul stilului generalizat, îndeosebi în creația discipolilor maestrului.



David. *Portretul doamnei Récamier*

Cu toate aceste schimbări contradictorii de atitudine, independent de formele cameleonice ale manifestărilor lui David, el rămâne un mare profesor și unul dintre marile spirite doctrinare ale esteticii secolului al XIX-lea. Numeroși pictori ai generațiilor următoare i-au rămas datori nu doar pentru respectul față de studiul după reliefurile și sculpturile antice. Mulțimea artiștilor a rămas marcată de înalta măiestrie artistică și de profunda seriozitate profesională a celui dedicat artei.

Marea știință a desenului și a formei fac din Louis David exponentul spiritului savant în pictură.

Dacă în tablourile de compoziție istorică șarpantele compoziționale folosite de David sunt caracterizate prin rigiditate, aspect vizibil și în atitudinile și gesturile personajelor, nu la fel se poate aprecia când este vorba de portret. Marea știință a desenului și a formei, vădită în suita operelor create de Louis David în portretistică, este cu totul impresionantă. Portretele membrilor familiei Sériziat, domnul, doamna și domnișoara *Sériziat, Doamna Récamier, Papa Pius al VII-lea* etalează profesionalismul prestigios al pictorului, spiritul său penetrant în ceea ce privește descifrarea psihologiei umane. Printre portretele pictate de David cel realizat pentru *Domnul Sériziat* (1795) este unul dintre cele mai elocvente. Eleganta punere în pagină, înscrierea simplă a siluetei dezvăluie noblețea atitudinii modelului. Capacitatea excepțională a lui David de a desluși nuanțele psihologiei umane subliniază aristocratica expresie interioară a modelului, inteligența și finețea de spirit ale acestuia.

David. *Bonaparte la Muntele Saint-Bernard*



Semnificațiile ideatice complexe ale operei lui David pun în valoare preocuparea pictorului de a aduce în centrul atenției personalități excepționale. Ființele și subiectele asupra cărora David s-a fixat: *Socrate, Horațiu, Sabinele, Marat, Napoleon* se disting prin caracterul lor eroic.

Limbajul neoclasic este susținut de modalități plastice severe: desenul, conceput ca grafiere continuă, culoarea, înțeleasă ca valoare secundară de umplere a suprafeței desenate, forma, valorată monocrom și închisă în contur. Expresia formei este statică. *Éclairage*-ul folosit de David, realizat și determinat de studiul după reliefurile antice, urmează principiul valorării de tip static. Coloritul este uscat, acordurile cromatice sunt nepicturale.

Comentariul critic referitor la spiritul rigid și la inexpresivitatea plastică a formei din pictura lui David, formulat cu delicatețe de Delacroix, marele colorist al generației următoare, se concentrează în următoarele cuvinte: „La David inspirația pare să vină numai din creier. Avântul inimii, accentul emoționant, forța expresivă îi lipsesc acestei opere, atât de robustă".

Și, totuși, spiritul scientist și doctrinar al lui Louis David a dispărut în creația unui peisaj al *Grădinii Luxemburg*, un colț de natură văzut de pictor pe fereastra închisorii în care, pentru o vreme, s-a aflat după Revoluție. Vibrația sufletului a fost cucerită de spectacolul bogat al culorilor toamnei, de coroanele atinse de catifelata lumină aurie. Cu acest peisaj, David și-a dezvăluit disponibilitățile poetice ale unui

univers liric, neabordat cu alt prilej în opera sa. Colorismul lui Rubens, mult criticat de autorul *Horaţilor*, a atins în sfârşit corzile sensibile ale bravului profesor academist. Din nou, cuvintele lui Delacroix s-au dovedit a fi profetice în legătură cu respectul pentru clasic: „David uită că niciodată teoriile n-au născut capodopere şi că tehnica se demonstrează cu paleta în mână".

Ecourile spiritului doctrinar al operei lui Jacques-Louis David vor exista în creaţia discipolilor acestuia, în arta generaţiilor viitoare ale pictorilor din Franţa şi din alte ţări europene.

GENERAŢIA PICTORILOR DISCIPOLI AI LUI JACQUES-LOUIS DAVID

După revoluţiile din 1830 şi 1848, în perioada ascensiunii burgheziei franceze, cultura şi artele au fost îndeosebi subordonate normelor convenţionale ale academismului neoclasicizant. Pontifii oficiali ai artei au fost **Michel Martin Drolling** (1786 – 1851) şi **François Picot** (1786 – 1868), pictori ale căror decizii fixau reperele artei academist-neoclasicizante, dogmatice şi reci.

Pe acest fundal favorabil spiritului scolastic, pictura franceză a fost dominată de personalitatea lui **Jaques-Louis David.** Perioada sfârşitului de secol XVIII şi a începutului de secol XIX, animată de pictori formaţi sub semnul Neoclasicismului, a impus numeroşii discipoli ai artei lui David care au transformat pictura istorică în scene teatrale, străine fondului ideatic al semnificaţiilor istorice.

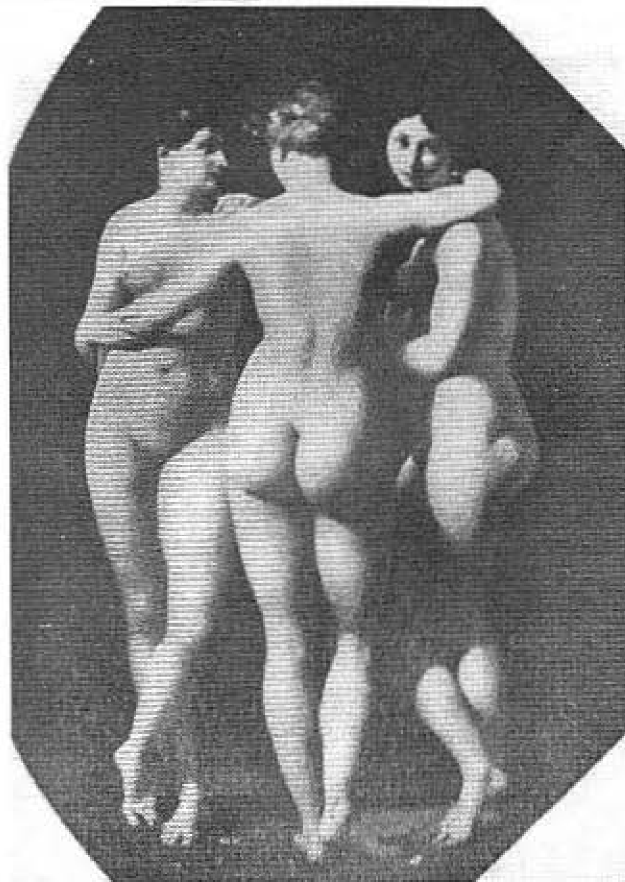
Aceşti tineri, admiratori ai clasicismului antichităţii şi ai operei lui David, sunt **Jean-Baptiste Regnault, Pierre-Paul Prud'hon, Anne-Louis Girodet-Trioson, Marie Guilhelmine Benoist, François-Pascal Baron Gérard.**

Ceea ce caracterizează concepţia acestor pictori este trecerea de la subiectele luate din antichitate la subiectele inspirate de contemporaneitate. Coexistenţa acestor sensuri stă sub semnul unei interpretări artistice tributare schemelor doctrinare ale lui David, dar parţial încărcate de poezie romantică. Limbajul, elementele de morfologie plastică urmează în mare măsura doctrina davidiană. Siluetele umane, trupurile feminine, cu deosebire, animă compoziţiile cu grafia pură a formelor.

François Gérard. *Psyche primeşte primul sărut de la Amor*, Luvru, Paris



Jean-Baptiste Regnault. *Cele trei graţii*, Luvru, Paris





J. B. Isabey. *Napoleon*, Luvru, Paris

François Gérard. *Portretul fiicei lui Regnault*





J. B. Isabey. *Regina Maria-Luiza*, Luvru, Paris

Ductul continuu, serpentinat, detașează tranșant formele anatomice. Sugestia volumetrică, tributară studiului după sculpturile antice, este realizată conform concepției clasice. Mai mult desenate și valorate, respectând relațiile de închis-deschis, mai puțin pictate, tablourile evocă formele antice ale sculpturilor grecești sau romane. Generația pictorilor „de tranziție", tributară academismului neoclasic, va trăi dilema aderării fie la primordialitatea desenului, fie la cea a culorii, fără a reuși să pună de acord echilibrul dintre desen și paleta cromatică.

Jean-Baptiste Regnault (1754 – 1829) realizează în acest spirit *Cele trei grații* (1799), una dintre pânzele de mare succes în epocă. Cele trei siluete reiau prin subiect și soluție plastică rezolvarea sculpturii cu același titlu a lui Canova. Cantitățile coloristice, respectiv mărimea suprafețelor de culoare și intensitatea lor pigmentară și luministică nu sunt puse de acord în echilibrul lor cromatic, cantitativ și calitativ.

Doctrina lui David va influența talentul multor tineri care, după cum afirma un contemporan al acestora, „duceau mai departe viciul școlii: acela de a picta statui".

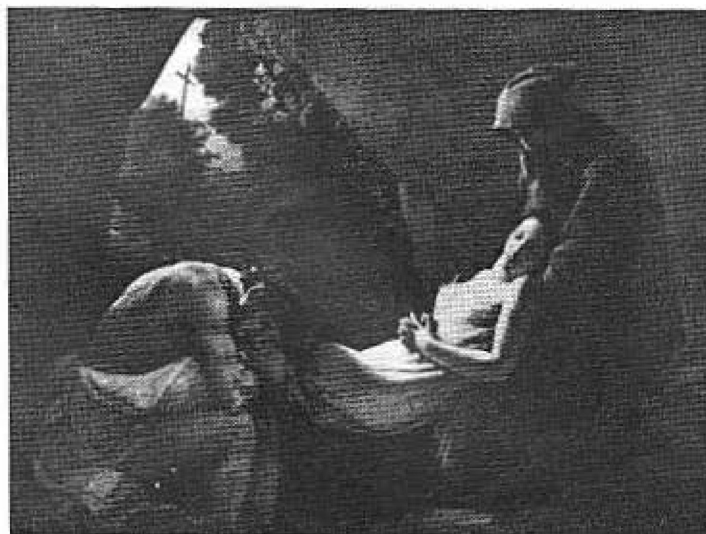
François-Pascal Baron Gérard (1770 – 1837), autorul *Portretului doamnei Récamier*, se manifestă şi el în acest spirit, ca adept al preluării formulei davidiene, îmbinând soluţiile morfologice ale portretului francez şi englez din secolul al XVIII-lea cu unele accente romantice. În acelaşi timp, Gérard este un temerar în abordarea tonurilor pure, îndeosebi în folosirea raporturilor calorice, a intensităţilor eclatante ale tonurilor calde, alăturate griurilor reci. Graţia gestică, uşor convenţională, a *Doamnei Récamier*, amplasarea sinuoasă a siluetei în spaţiul paginei au ca accent cromatic sonor suprafaţa de galben auriu, curajos inserată în contexul cromatic.

Influenţa lui David asupra tinerilor artişti ai tranziţiei este vădită şi în creaţia lui **Pierre-Paul Prud'hon** (1758 – 1823). În *Portretul Împărătesei Josephina* (1805), pictorul rămâne îndatorat formulei artificiale a „pozei" personajului precum şi în folosirea artificioaselor acorduri cromatice. Vibranta sensibilitate a pictorului nu scapă blocajului afectiv faţă de problemele acordului cromatic, alăturarea tonului de roşu nefiind integrată armonic paletei culorilor de pământ.

Originalitatea viziunii artistice a lui Prud'hon s-a impus prin inedita interpretare a evanescenţelor şi formelor învăluite de halou luministic. Formulată de Prud'hon în *Psyche răpită* (1808), această viziune poetică a pictorului, animată de subtila stare de evaziune din convenţionalul subiectelor abordate în epocă, s-a impus ca o reală contribuţie în enunţarea

Pierre Guerin. *Întoarcerea lui Marcus Sextus*, Luvru





Anne-Louis Girodet-Trioson.
Atala coborâtă în mormânt, Muzeul Luvru, Paris

Romantismului prin inflexiunile melancoliei. Dintre toţi pictorii consideraţi „de tranziţie", Prud'hon a operat trecerea de la Neoclasicism la Romantism, în modul cel mai evident, prin diversitatea mijloacelor plastice şi expresive ale artei lui. Celebru prin compoziţia intitulată *Psyche răpită*, Prud'hon se manifestă ca un romantic. Ecourile artei lui Correggio, strecurate în atmosfera de visare voluptoasă, anunţă evaziunea în Romantismul secolului al XIX-lea. Starea de plutire, *clar-obscur*-ul învăluitor, trecerile nuanţate de la o formă la alta evocă lumina lunară. Alunecarea mângâietoare a umbrelor şi luminii pe forme, atitudinea de abandon şi gestica feminină delicată sunt reperele unui univers artistic de mare sensibilitate. Misterul şi starea de plutire în evanescent al acestei compoziţii, farmecul obosit al unora dintre portrete sau picturalitatea vibrantă a desenelor sau eboşelor realizate de pictor îl definesc pe Pierre-Paul Prud'hon ca marele poet al generaţiei lui, artistul a cărui operă face legătura între pictura secolelor al XVIII-lea şi al XIX-lea.

Tendinţa receptată la mulţi dintre tinerii discipoli ai lui Louis David subliniază preocuparea pentru o scenografie de tip neoclasic şi, totodată, pentru o anvelopă luminoasă încărcată de mister romantic.

Dintre ei, **Anne-Louis Girodet-Trioson** (1767 – 1824) se numără printre pictorii a căror viziune face trecerea de la Neoclasicism către Romantism. Lucrarea sa *Atala coborâtă în mormânt* (1808), subiect inspirat din opera lui Chateaubriand, creează, atât prin subiect, cât şi prin scenografie şi prin valorile luministice, o atmosferă de mister, o ambianţă animată



Pierre-Paul Prud'hon. *Psyche răpită*, Luvru, Paris

François Gérard. *Letiția Bonaparte*



de vibrație poetică. Pictorul este sedus de subiecte înfiorate de clar-obscur și de poezia lunară. Titluri ca *Somnul lui Endymion*, *Zefir dă la o parte frunzișul*, sau *Danae* dezvăluie atât poezia clar-obscurului cât și grația de tip lasciv.

Girodet manifestă un interes deosebit pentru poeziile lui Ossian și pentru semnificațiile eroice din text, comparate cu gesturile eroice ale lui Napoleon. Vizunea sa proiectează personaje fantomatice, generali, umbre ale războiului, corpuri transparente și străvezii într-un joc de lumini fosforescente, vapori și ceață. În 1810, pictorul se inspiră din evenimentele istorici desfășurate în timpul Imperiului lui Napoleon.

Valoarea operei lui Girodet constă în tratarea subiectelor care au pregătit Romantismul și, mai mult decât atât, în folosirea tehnicii *éclairage*-ului misterios, preluate de către pictorii Romantismului. Unul dintre tinerii care i-au frecventat atelierul, Géricault, strălucit reprezentant al Romantismului, a fost un transmițător al experienței lui Girodet, ducând mai departe aspirațiile și idealurile pictorului.

Printre artiștii generației amintite este și **Marie-Guilhelmine Benoist** (1768 – 1826), pictoriță a cărei operă s-a impus prin viziunea modernă, prin procedeele plastice și exotismul subiectelor. Interpretarea *Portretul unei negrese* (1800) face proba forței personalității artistei în ceea ce privește expresivitatea picturală. Insolitul portret al negresei cu turbanul alb este de semnalat, în ansamblul picturii franceze, ca moment important în trecerea către pictura secolului al XIX-lea. Șocantă este aplicarea culorii în fundal, în concepția *à plat*, bidimensionalitatea ecranului egal ca intensitate a fundalului, fără sugestia adâncimii, expresie a unei concepții neobișnuit de modernă pentru epocă. Ecranul auriu face contrast puternic cu silueta delimitată a celorlalte suprafețe de culoare. Curajul pictoriței se vădește, în plus, în stabilirea acordului tonurilor primare, în prezența suprafeței albastre a drapajului alăturată galbenului și brunului cafeniu. Neobișnuitele raporturi calorice ale tonurilor primare și ale intensităților luministice de închis-deschis creează repere vestitoare ale picturii lui Gauguin.

A DOUA GENERAȚIE
DE PICTORI NEOCLASICI

JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES (1780–1867) ocupă locul central în cea de-a doua generație a pictorilor Neoclasicismului.

Născut la Montauban în Langue Docque, Ingres și-a început studiile la Academia din Toulouse, în 1797, după care se află la Paris, printre elevii lui



Ingres. *Portretul doamnei Devauçay*

David. În 1801 primeşte Premiul Romei şi rămâne în Italia până în 1806. Îşi asigură existenţa din realizarea portretelor, desenelor şi picturilor în ulei. Este epoca în care pictează portrete de mare calitate artistică, printre care: *Frumoasa Zélie* (portretul Doamnei Aymon) şi portretele membrilor familiei Rivière. Dintre acestea din urmă *Portretul domnişoarei Rivière* (1805) poate fi considerat printre capodoperele creaţiei portretistice a pictorului. Aflat la Roma, sensibilitatea lui Ingres evoluează pe traseul davidian. Compoziţii cu subiecte mitologice, asemănătoare unor camee de mari dimensiuni pictate într-o paletă de culori neexpresive construiesc un univers artificial, în spirit academist. Printre lucrările realizate în această etapă sunt: *Oedip şi Sfinxul, Tetis implorând pe Jupiter*. Rămas în Italia până în 1824, Ingres a lucrat la Roma. Oraşul care adăpostea pe atunci foarte mulţi francezi era evocat de Chateaubriand în celebrele cuvinte: „în acel timp Roma era capitala Franţei".

Câteva compoziţii cu subiecte inspirate de Renaştere şi de figurile proeminente ale culturii secolului al XVI-lea dau la iveală lucrări cu titlurile: *Capela Sixtină, Rafael primindu-l pe Cardinalul Bibiena*.

Ingres. *Portretul domnului Rivière*

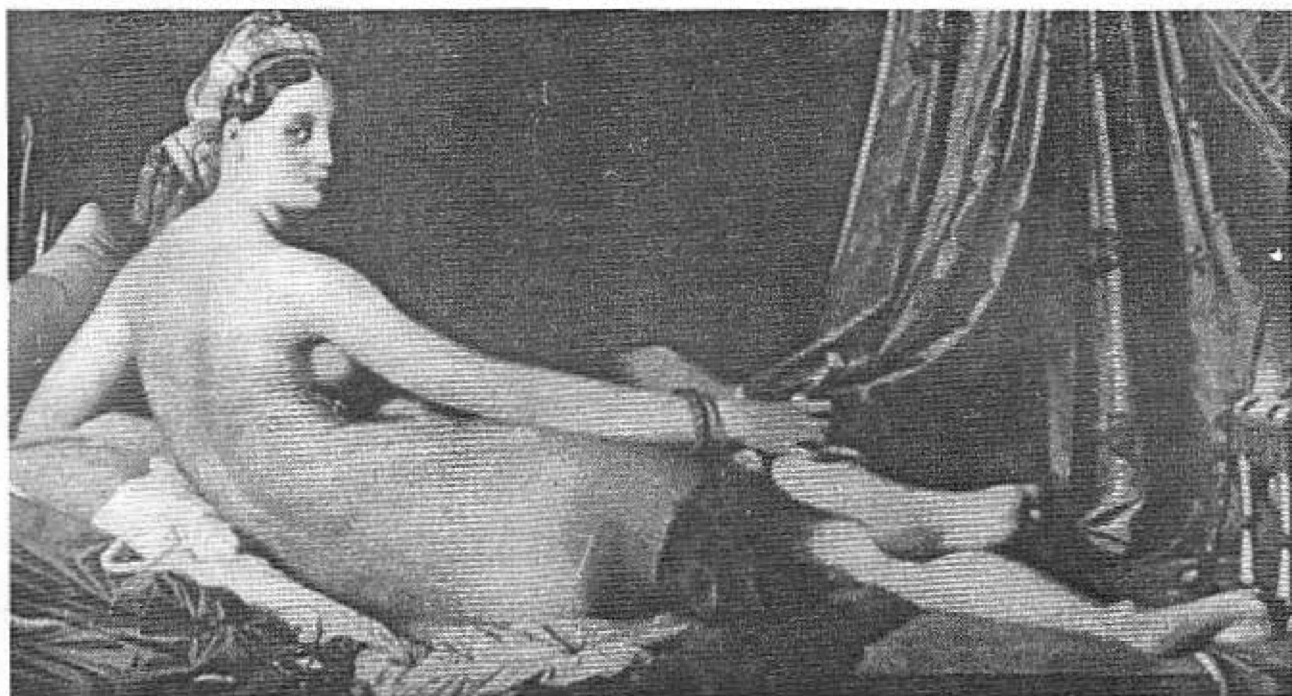


Tot Italia îi inspiră lui Ingres celebrele nuduri de odalisce, scenele de interioare cu nuduri şi băi turceşti. De fapt, *Marea Odaliscă* (1814) va fi sinteza acestor studii, crochiuri şi lucrări finite.

Capitolul dedicat subiectelor cu caracter oriental constituie zona exotică a operei lui Ingres. O senzualitate gravă, aproape religioasă, cu inflexiuni şi sinuozităţi abil înscrise în ondularea trupurilor configurează o lume a nudului feminin neimaginată până atunci în pictura franceză. *Odaliscă, Venus Anadiomene, Izvorul* sunt imagini ale femeii tinere, evocată de Ingres în atitudini de aşteptare sau de odihnă, de visare sau de provocare senzuală. Fie mult alungita siluetă a torsului prezentat în *Marea Odaliscă*, despre care s-a spus că are două vertebre în plus, şi a cărui nobleţe şi eleganţă au rămas proverbiale în istoria nudului, fie formele rotunde ale personajelor senzuale de tip oriental, operele lui Ingres definesc un ideal clasic de frumuseţe feminină, diferit faţă de idealul feminin

Ingres. *Portretul doamnei d'Haussonville*



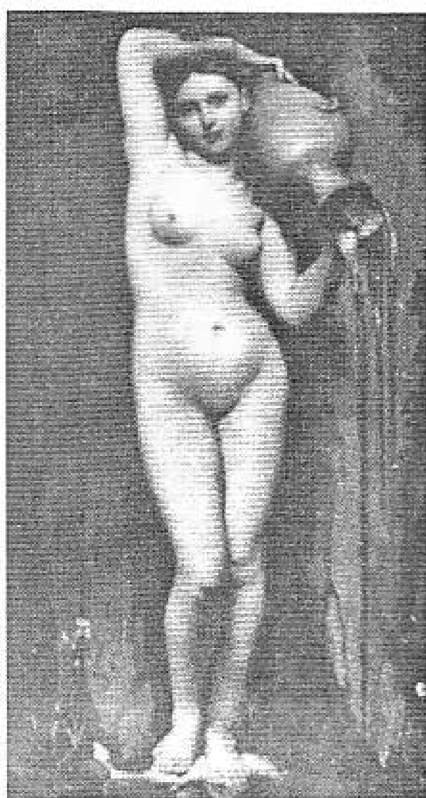


Ingres. *Marea Odaliscă*

din epoca Versailles sau din arta stilului Rococo. Compozițiile cu nuduri pictate de Ingres în această perioadă sunt poemele unui extraordinar desenator care transformă anatomia într-o splendidă caligrafie și care redă, cu un remarcabil spirit al realității, carnația și epiderma aurie a femeii orientale. Se poate spune că nudul împreună cu portretul asigură calitatea majoră a artei lui Ingres. Capodopere ca *Domnișoara Rivière, Portretul doamnei Leblanc* și, mai ales, *Portretul domnului Bertin* marchează crucial concepția despre portret în pictura secolului al XIX-lea. Experiențele acumulate în portretul francez în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea cunosc prin Ingres încheierea unui lung proces al căutărilor stilistice, proprii spiritului francez. Traseul care poate să fie urmărit, începând din secolele al XV-lea și al XVI-lea, de la creația lui Fouquet și Clouet, prin alăturarea experienței flamanzilor reverberată în pictura lui Corneille de Lyon, a atins maximele de performanță tehnică și de expresivitate artistică în epoca Versailles și în arta stilului Rococo. Grația și eleganța atitudinii modelului, frecvent întâlnite în portretele stilului Rococo, își au ecoul în *Portretul doamnei de Senonnes* (1816) și în *Portretul doamnei Leblanc* (1823) pictate de Ingres. Pe traseul

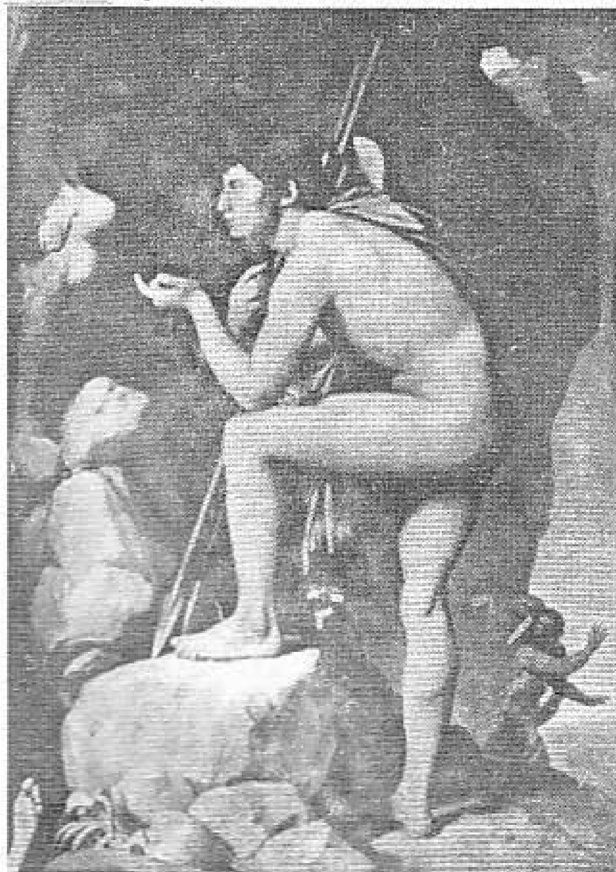
Ingres. *Nud la baie*





Ingres. *Izvorul*

Ingres. *Oedip și Sfinxul*



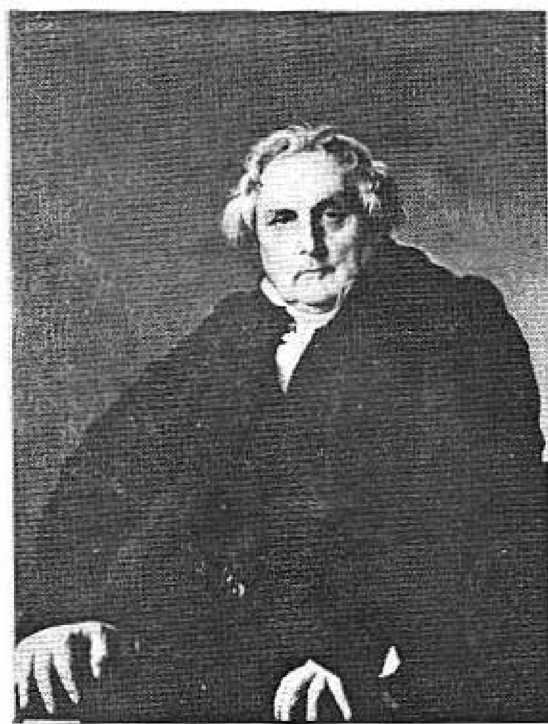
maturizării portretisticii sale, Ingres a introdus etapa sublimării în planul expresiei și stilului. De această dată este un stil personal și nu stilul epocii, stilul creat de un mare desenator care îmbogățește problemele portretului psihologic cu sublimarea expresivă a liniei și ritmului compozițional. *Portretul domnișoarei Rivière* este, în acest sens, o adevărată capodoperă.

Linia balzaciană a pătrunderii în universul secret al psihologiei vârstei înaintate, cu implicațiile biologice și cu modificările în plan etic, ilustrează o nouă concepție, explicit formulată în *Portretul domnului Bertin*. Privirea grea, încărcată de neîncredere și bănuială, expresia prudentă a evaluării lucide a adversarului dezvăluie o lume tainică a psihologiei umane, despre care pictorii nu au comunicat prea mult până la această dată. Mâinile lacome și posesive ale lui Bertin primesc expresia și forța asemănătoare unei păsări de pradă. Silueta masivă, concentrată în sine, îl desemnează pe Bertin ca exponent simbolic, egoist și cinic, al lumii bancherilor și marilor comercianți ai Franței moderne. Bertin este burghez în sensul capitalistului. Universul psihologic analizat în dramaturgia lui Flaubert este regăsibil în *Portretul domnului Bertin* pictat de Ingres. Studiile numeroase făcute pentru *Portretul domnului Bertin* ilustrează forarea în zona psihologiei și a caracterului tipologic uman. Pictorul francez surprinde expresia burghezului sigur de el, exemplar reprezentativ al clasei în ascensiune, având ca motto: „Enrichissez-vous". Startul în competiția îmbogățiților era astfel dat, Bertin fiind unul dintre reprezentanții noii forțe sociale.

Modalitățile plastice folosite de Ingres sunt concentrate asupra problemelor de desen, de formă și de construcție. Comentariile sale nu fac distincții mari între colorit și pictură. „Nimic altceva, decât creionul colorat, nu este necesar pentru o pictură", afirma Ingres. „Un lucru bine desenat este totdeauna bine pictat" iar „probitatea artei este desenul". Acest loc decisiv atribuit desenului a fost susținut de geniul creator al artistului, a cărui capacitate transfiguratoare a formei a depășit uscăciunea neoclasică prin puternica impresie de viață infuzată liniei. Desenele lui Ingres mărturisesc forța marelui artist în stăpânirea liniei îmbogățite prin expresia plastică. Estet desăvârșit, Ingres și-a definit concepția și viziunea sub imperiul



Ingres. *Portretul domnului Bertin* (studiu)



Ingres. *Portretul domnului Bertin*

fascinației purității liniei și formei stilizate, înalta măiestrie artistică urcând în registrul sublimării expresive a *liniei* și *formei*.

În acest univers al stilizării și decantării formei, Jean-Dominique Ingres se alătură desenatorilor și artiștilor de geniu ai portretisticii universale.

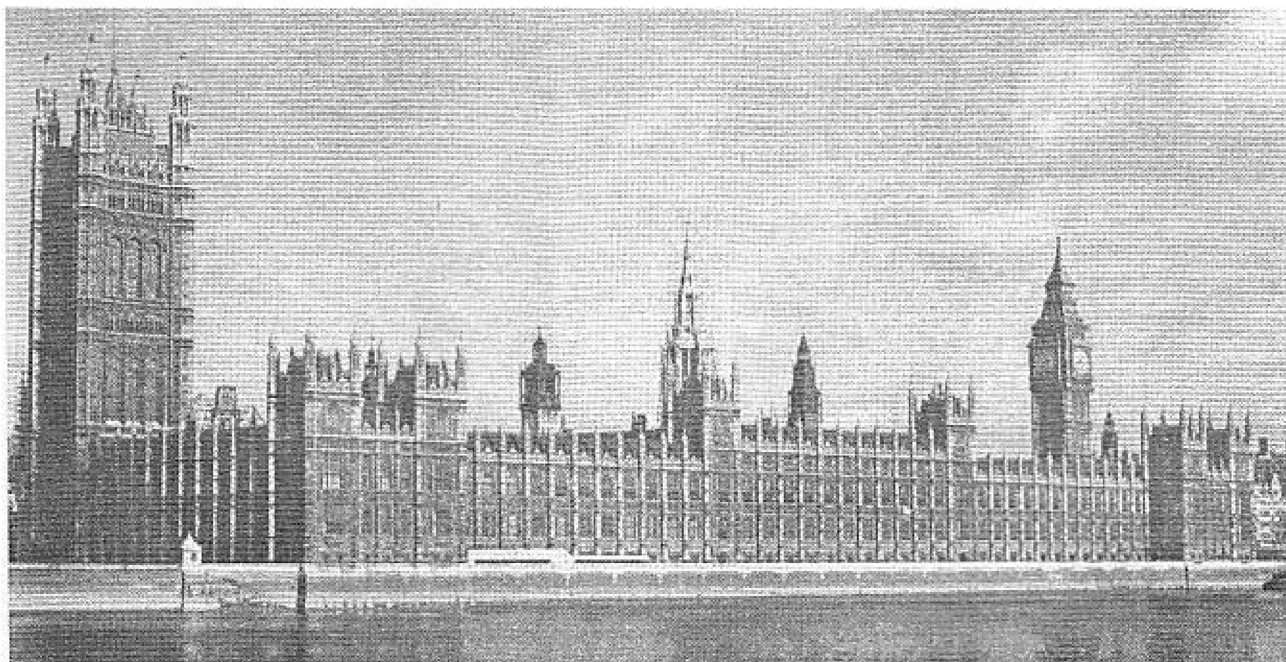
Ingres. *Portretul doamnei Rivière*



Ingres. *Portretul domnișoarei Rivière*



ANGLIA
LA SFÂRŞITUL SECOLULUI AL XVIII-LEA
ŞI ÎN SECOLUL AL XIX-LEA



Sir Charles Barry. *Parlamentul Londrei (Palatul Westminster)*

ARHITECTURA

Secolul al XIX-lea s-a conturat în arhitectura engleză ca secolul proiectelor de sistematizare urbană, de desfăşurare a construcţiilor căilor ferate, drumurilor, podurilor şi canalelor. Revoluţia industrială a concentrat progresul societăţii asupra forţelor productive, asupra maşinilor şi mai puţin asupra creaţiei spiritului.

Revoluţia industrială şi exodul rural au dat un puternic impuls construcţiilor de locuinţe, uzine şi ateliere.

Arhitectura civilă a avut o perioadă de reînviere a stilurilor. Pentru epoca de la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi primele decenii ale secolului următor dintre arhitecţii englezi reprezentativi este de amintit numele lui **John Nash** (1752 – 1835), autorul *Pavilionului regal de la Brighton.* Viziunea neoindiană şi supradimensionarea edificiului, concepţia neobişnuit de exuberantă a formelor, fantezia capricioasă inspirată din arta Extremului Orient reflectă gustul estetic al epocii. Cupole şi turle asemănătoare minaretelor, ogive arabe în forma potcoavei, panouri dantelate decorativ, asemănătoare ecranelor perforate din arta maură, sunt întrunite în ansamblul de la Brighton, celebru mai mult pentru bizareria decât pentru frumuseţea sa.

Sir John Soane (1753 – 1837) este, de asemenea, un nume prestigios în epocă, el fiind constructorul a cărui viziune originală a rămas exemplară prin soluţiile folosite pentru clădirea muzeului care îi poartă numele.

Începând cu 1840, arhitectura engleză cunoaşte o reînviere a interesului pentru morfologia gotică, construcţiile înălţate sub semnele noii orientări stilistice atingând apogeul între 1855 şi 1885. John Ruskin, teoretician şi mare admirator al stilului gotic, a fost unul dintre animatorii ***curentului Neogotic englez***. În

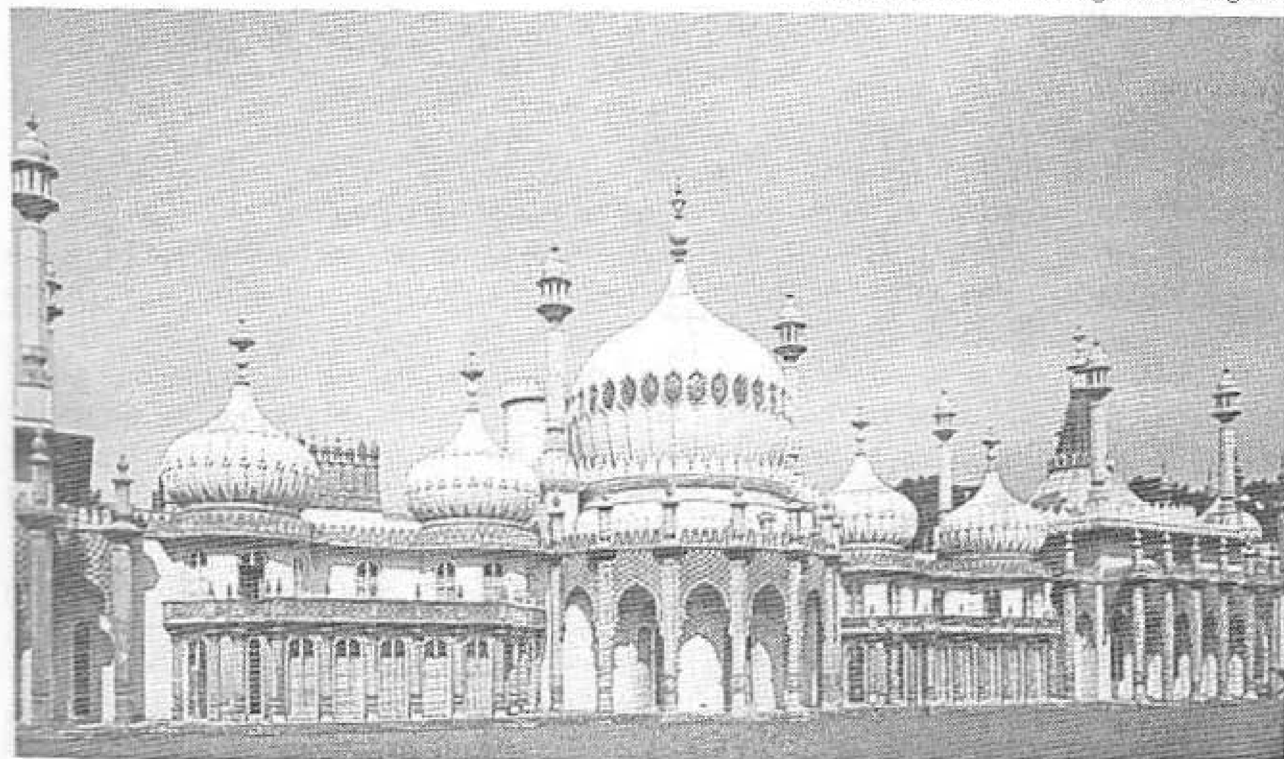
cartea sa *The Stones of Venice (Pietrele Veneției)* scrisă în 1851, Ruskin avansa ideea posibilității preluării esteticii goticului venețian ca model perfect pentru arhitectura modernă engleză și pentru arhitectura din zonele unde se vorbește engleza. Ruskin a propus, ca un adevărat antidot împotriva arhitecturii clasice a Greciei și Romei antice, întoarcerea la arhitectura medievală. Bostonul a fost printre primii receptori ai gândirii lui Ruskin în America. *Harvard University's Memorial Hall, Old South Church* au fixat reperele morfologice ale acestui ***New English architectural style. Ruskinian Gothic*** (caracterizat prin policromia materialelor) și ***stilul Celui de al Doilea Imperiu Francez*** (*Old City Hall* din Boston) au persistat în timp, dominând scena arhitecturii americane.

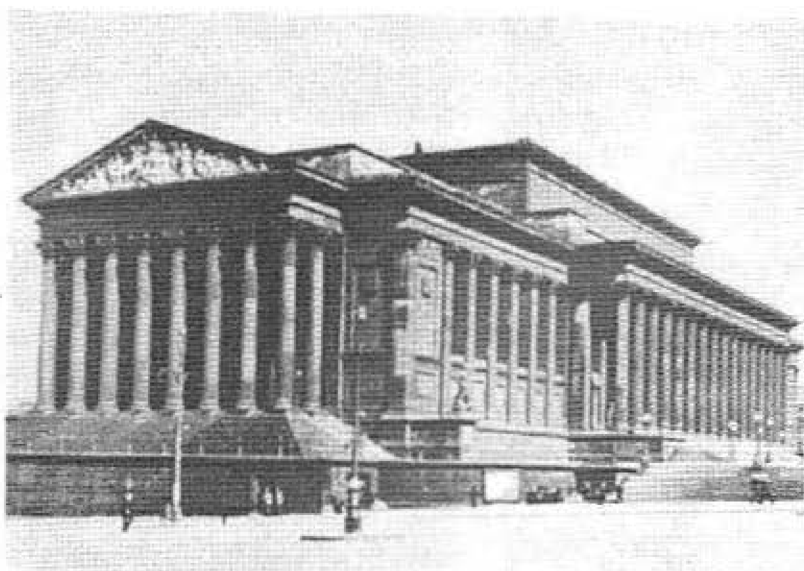
Printre arhitecții englezi adepți ai ***Neogoticului*** se înscrie și **Sir Charles Barry** (1795 – 1860), constructorul care a reclădit *Palatul Westminster* din Londra după incendiul din 1834. Ansamblul, devenit ulterior *Parlamentul Londrei*, desfășurat pe impresionanta suprafață de 3 ha, a primit forma finală în anul 1860, cuprinzând 1000 de încăperi, 100 de scări și 3 km de coridoare. Interiorul palatului, bogat împodobit cu decorații colorate în roșu regal și cu garnituri de aur, cu plafoane nervurate și aurite, este expresia orgoliului național și a preferințelor estetice britanice.

O interesantă corespondență electivă cu germanii secolului al XIX-lea se poate observa în abordarea, cu precădere, a acelorași soluții bizare inspirate din morfologia gotică. În Germania, regele Ludwig al II-lea al Bavariei comandase să fie ridicată la Neuschwanstein construcția unui capricios castel neogotic, căruia nu îi lipsesc turnurile, bolțile nervurate, crenelurile și locurile de tragere, fiindu-i asigurat întregul arsenal al sistemului de apărare medievală. La interior mobilierul cu decorație flamboyantă, coloanele și sculpturile completează ambianța evocatoare a Evului Mediu.

Eclectismul a cunoscut în arhitectura europeană a secolului al XIX-lea, dar și în arhitectura altor continente, forme dintre cele mai fanteziste. Construcțiile regale neogotice din Anglia și Germania sunt, probabil, cele mai caracteristice, deși la sfârșitul secolului al XIX-lea și în primii ani ai secolului al XX-lea, în zonele de cultură și limbă engleză, s-a conturat

John Nash. *Pavilionul regal de la Brighton*

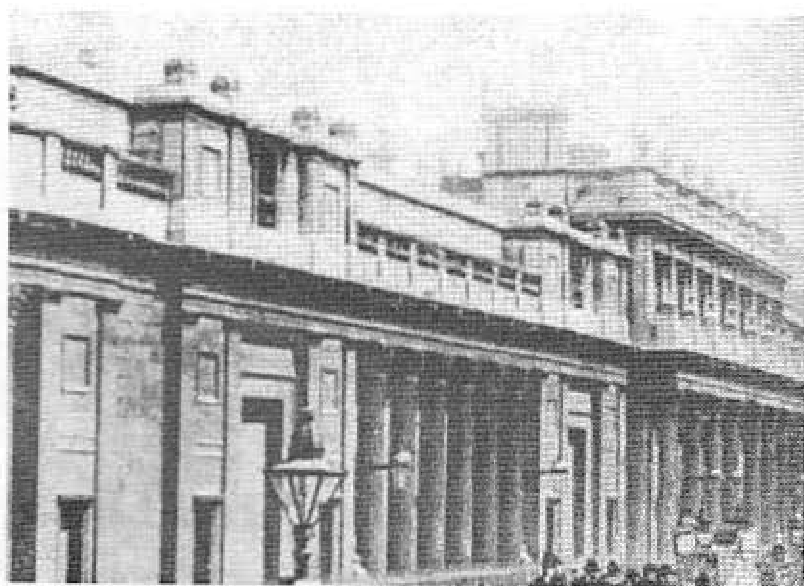




H. L. Elms.
St. George's Hall, Liverpool



Decimus Burton. *Atheneum Club,* Londra



Sir John Soane. *Banca Angliei,* Londra

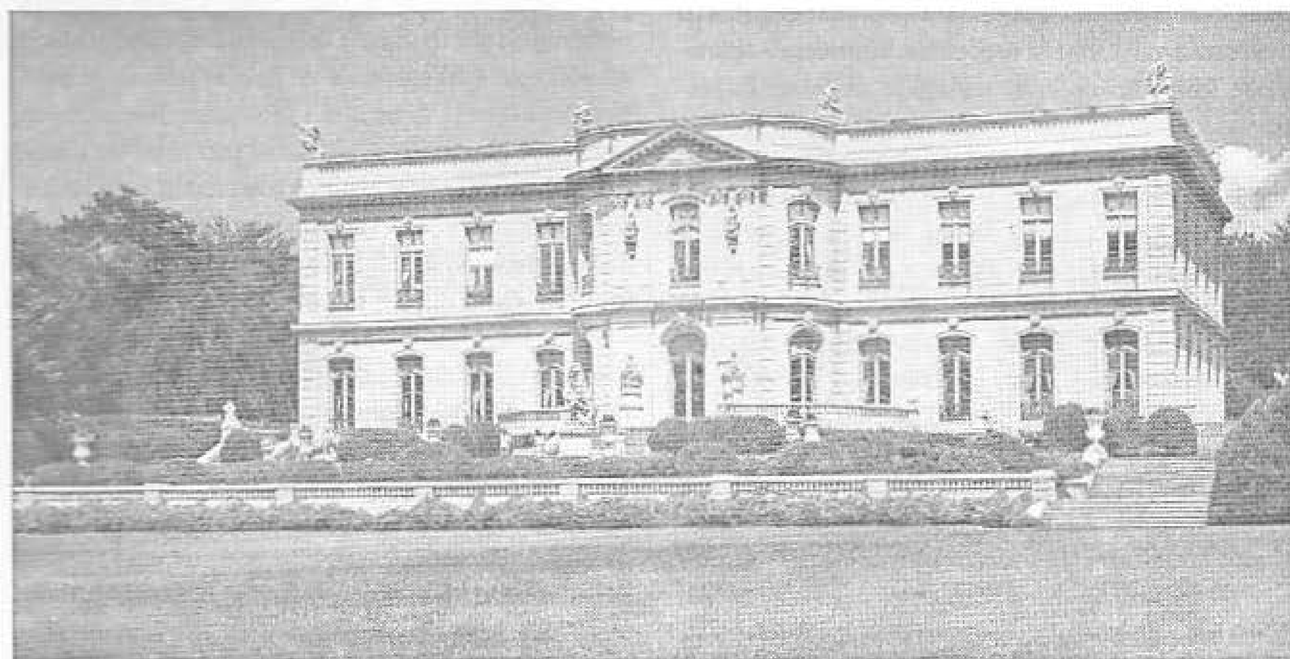


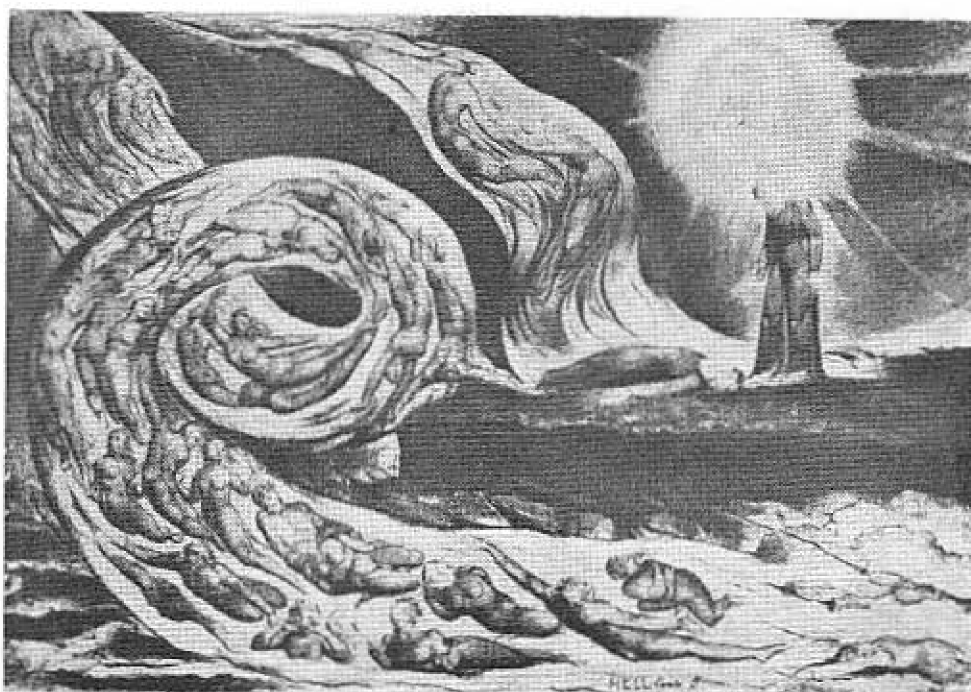
Reşedinţa Rosecliff, Bellevue Avenue, Newport, R. I.

abordarea soluţiilor arhitecturii rezidenţiale franceze din secolele XVII şi XVIII sau din timpul celui de-Al Doilea Imperiu.

Apărute în America în câteva zone bogate, ca de exemplu în New England, la Newport (Rhode Island), splendidele palate şi grădini ale reşedinţelor (*Château sur Mer, Marble Haus, Rosecliff, The Brakers, The Elms*) etalează gustul şi mentalitatea stilurilor europene în forme aristocratice dintre cele mai convingătoare.

Reşedinţa The Elms, Bellevue Avenue, Newport, R. I.





William Blake. *Paolo şi Francesca*, Muzeul oraşului Birmingam

PICTURA

Şcoala de pictură engleză evoluează, în secolul al XIX-lea, în coordonatele a trei momente stilistice importante: **Romantismul, Şcoala peisagistică** şi **Grupul Prerafaeliţilor.**

ROMANTISMUL ENGLEZ

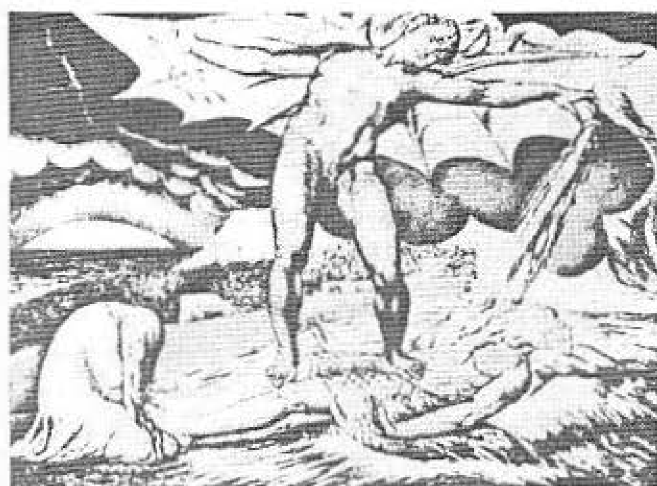
Romantismul englez a fost reprezentat de trei pictori: Hans Heinrich Füssli, William Blake şi Samuel Palmer, ale căror opere au conturat interpretări dintre cele mai bizare şi excentrice, considerate aparte-nente Romantismului, şi anunţând un fel de Expresionism.

Hans Heinrich Füssli zis **Henry Fuseli** (1741–1825) este elveţian, originar din Zürich. Iniţial preot, a venit în Anglia, la 22 de ani, unde a rămas toată viaţa, cu excepţia unei şederi de 8 ani în Italia. Ajuns profesor la Academia regală din Londra, pictorul elveţian a adus în pictura engleză o viziune cu totul bizară şi fantastică. După ce în secolul al XVIII-lea portretul englez cunoscuse strălucitele rezultate ale pictorilor William Hogarth, Joshua Reynolds, Thomas Gainsborough şi George Romney şi ale pictorilor care în secolul următor au continuat să lucreze în coordonatele stilistice specifice Şcolii engleze – Henry Raeburn sau Thomas Lawrence – linia asimilării portretului francez „de aparat" a primit expresia particulară a sobrei eleganţe britanice. Orientării estetice tradiţionale i s-a alăturat viziunea excentrică, încărcată de bizar, proprie lui Fuseli. Condiţiile mediului natural al Elveţiei, relieful muntos cu înfăţişare legendară, cu schimbările brusce ale temperaturii şi presiunii atmosferice, pot fi unele explicaţii ale influenţei mediului geografic asupra unui univers artistic, cum este cel al picturii lui Fuseli.

Viziunea artistică încărcată de fantast a lui Fuseli evocă, în parte, moştenirea primită de pictor în ţara sa natală.

În compoziţii ca: *Mica zână* şi *Lady Macbeth*, personajele par dominate de spaimă. Bizarul şi starea de nelinişte sunt susţinute de gesturi teatrale şi patetice. Concepute în armonii cromatice întunecoase, imaginile pictate de Fuseli sunt încărcate de tonuri bituminoase din care răsar ca sub efectul unor reflectoare puternice siluete fantomatice, asemănătoare unor duhuri înspăimântate. Zonele luminate primesc armonii reci. Fie tonuri de albastru-violaceu, fie verzuiuri străvezii, cu transparenţe de spectru, universurile cromatice tulburătoare ale tablourilor lui Fuseli anunţă desfăşurarea unor presupuse drame.

S-a spus despre arta lui că „este capricioasă cu efecte manieriste, extravagantă şi morbidă", „că este o prefigurare a Suprarealismului". Viziunea lui Fuseli rămâne interesantă, în acest sens, ca un enunţ al universului suprarealist şi expresionist din arta secolului al XX-lea.

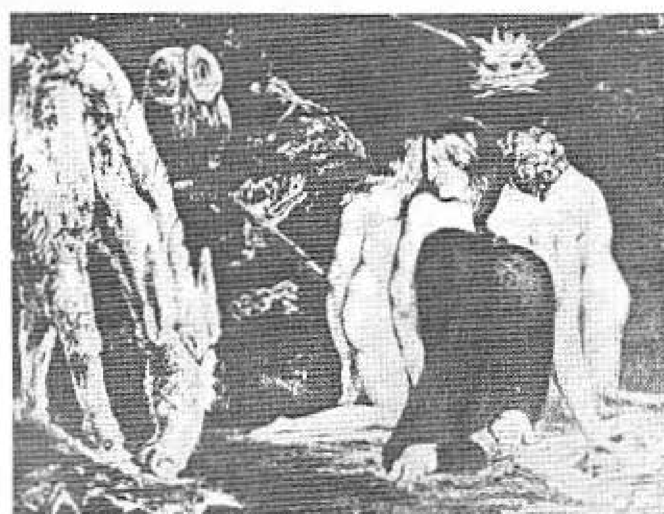


Blake. *Satan lovindu-l pe Iov*

William Blake (1757 – 1827). Primul pătrar al veacului al XIX-lea este dominat de pictura vizionară a lui William Blake. Considerat nebun de contemporanii săi, Blake a impus în pictura engleză un punct de vedere cel puțin ciudat pentru atitudinea unui om modern. Pictorul se credea îndrumat direct de voința și forța divină. Imaginile sale fantastice inserau prezența duhurilor menite să ilustreze necesitatea existenței artistului pe pământ în scopul punerii la îndemâna oamenilor a acestor viziuni cu caracter religios, mistic, divin. Această concepție a lui Blake va determina interpretarea sa, parțial romantică, temele cu caracter fantastic și atitudinea, prin excelență, subiectivă. Tablourile sale: *Dante și Virgiliu la intrarea în Infern* (1824 – 1827) (Tate Gallery, Londra), *Papă Simoniac* (1824 – 1827) (Tate Gallery, Londra), *Satan lovindu-l pe Iov* (1825), (Tate Gallery, Londra) sunt interpretate cu o stranie fantezie, soluțiile plastice fiind diferite de toate rezolvările contemporanilor. Personaje cambrate, proiectate în spații coșmarești, par să anuleze legea gravitației. Gesturile teatrale, tragice sau uneori letargice sunt total neconvingătoare. Blake imaginează scene cu actori fără coerența acțiunii. Obsesii de coșmar îmbină realul cu irealul, recognoscibilul cu fantasticul. *Hecate* (National Gallery din Londra), stranie și tulburătoare imagine a mitologiei antice grecești, zeița spectrelor nocturne, a magiei și incantațiilor, nu putea fi concepută mai potrivit decât de fantezia lui Blake. Chipul monstruos cu trei capete ieșind din trupul ghemuit este imaginat ca fiind duh al răului, simbol al energiilor malefice, expresie a spiritului dătător de spaime și de halucinații. Foarte interesanta regie luministică, specific engleză, a

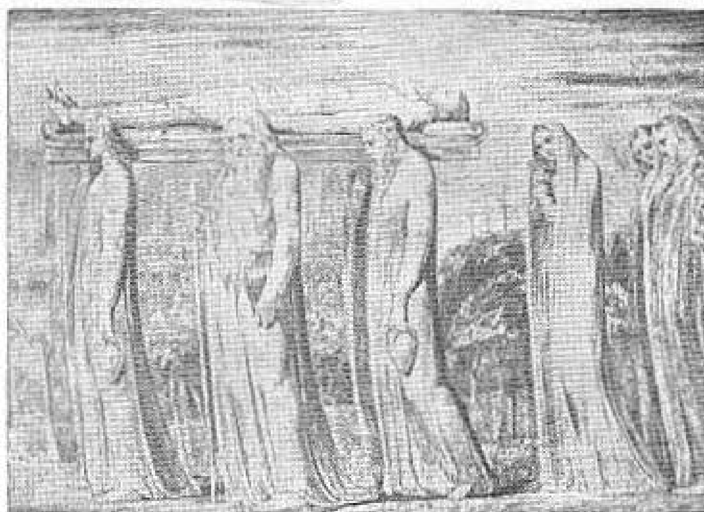


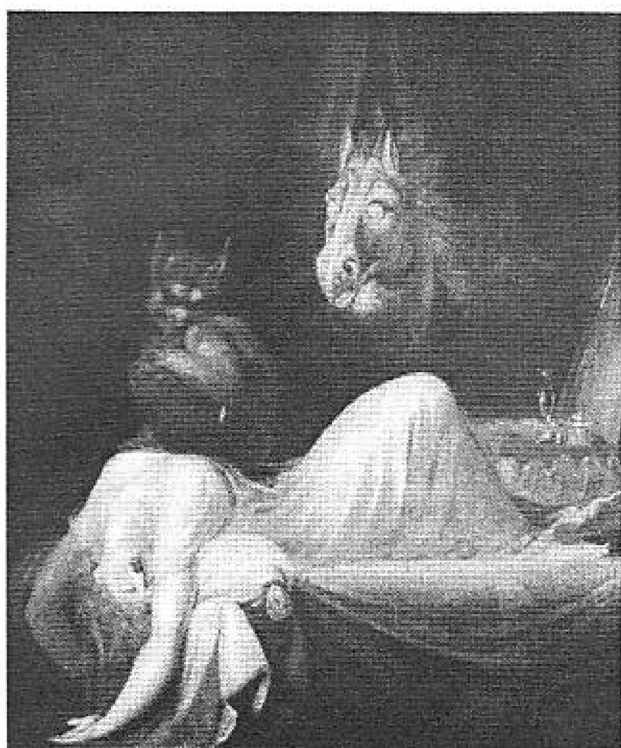
Blake. *Facerea lui Adam*



Blake. *Hecate*

Blake. *Procesiunea calvarului*, National Gallery, Londra





Henry Fuseli. *Coşmarul,* Goethemuseum, Frankfurt

prezentării operei etalate în cadrul muzeului londonez adaugă lucrării un plus de aură misterioasă. Interiorul vitrinei în care se află *Hecate* este singura zonă luminată a spaţiului desăvârşit întunecat al sălii muzeului. Desprinsă din întunericul profund al sălii, *Hecate* se proiectează asemenea unui duh înfricoşător venit din tenebre cosmice.

Prin contrast, contemporanul său Turner, marele peisagist, se distinge în cadrul artei engleze a epocii

Fuseli. *Visul unei nopţi de vară*



ca vestitorul luminii şi al exploziei spectrale a culorilor în pictură.

Şi totuşi, colorismul lui Blake s-a impus prin substanţiala contribuţie adusă paletei cromatice şi prin atenţia acordată problemelor luminozităţii. Raporturi calorice de tonuri reci şi calde, de albastruri şi roşu-violaceu se impun prin transparenţă şi fluiditate. Tonurile uşoare, cristaline au o remarcabilă luminozitate.

Ca ilustrator, Blake a gravat imagini pentru unele poeme scrise de poeţi contemporani şi pentru desenele unor artişti inspiraţi de subiecte biblice precum şi pentru *Divina Commedie.* Mai mult decât atât, poemele scrise de el au fost ilustrate cu gravuri proprii.

În ceea ce priveşte modalităţile plastice folosite de Blake, este vizibilă lipsa formaţiei clasice. Deşi fusese un timp elevul Şcolii Academiei Regale, profesional a rămas marcat de lacune toată viaţa.

Pictor, gravor şi poet, William Blake a fost artistul a cărui personalitate şi spirit mistic, neînţelese de contemporanii săi, a formulat viziunea Preromantismului englez.

Samuel Palmer (1805 – 1881). În pictura engleză de peisaj, Samuel Palmer s-a impus prin concepţia extatică a comuniunii mistice cu natura, pictorul amplificând stările afective ale propriei simţiri prin proiecţia asupra peisajului natural. Picturile sale, cum este *Grădina de la Shoreham,* 1829, (Victoria and Albert Museum, Londra) prezintă, în viziune transfigurată, aspecte ale vegetaţiei de toamnă, frunzişuri aurii şi violacee, coroane gigantice de copaci, în bolta cărora personajele apar sub forma unor minuscule siluete.Tablourile lui Palmer dezvăluie exaltata bucurie în faţa frumuseţii naturii şi sentimentul împărtăşirii mistice a artistului cu natura.

Din punct de vedere plastic, Samuel Palmer se afirmă în pictura engleză cu o remarcabilă contribuţie în ceea ce priveşte paleta cromatică. Se spune că pictorul este un precursor al Impresionismului şi Postimpresionismului. Zonele de lumină ale tabloului strălucesc sub efectul acordurilor luminoase, ale tonurilor calde de galben-auriu, orange şi roşu. Zonele de umbră sunt acoperite, în mod şocant şi demonstrativ, cu acordurile culorilor reci şi transparente, complementare tonurilor calde ale suprafeţelor de lumină. Violet şi galben, violaceu şi orange sunt raporturile stabilite pentru jocul umbrei şi luminii. Remarcabilă, de asemenea, este aplicarea curajoasă a raporturilor de complementaritate roşu-verde, galben-violet, alăturarea în paletă spectrală a tonurilor primare (roşu, galben, albastru) şi a tonurilor binare (orange, verde, violet).

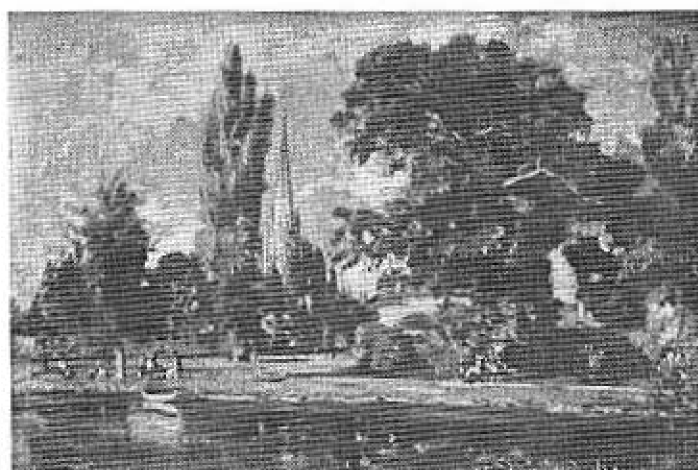
Uimitoare prin modernitatea folosirii armoniilor spectrale, viziunea coloristică a lui Samuel Palmer se integrează experiențelor cromatice ale peisagiștilor englezi grupați în remarcabila școală în care s-au afirmat nume ca: John Constable, Richard Parkes Bonington, Joseph Mallord William Turner.

PICTURA DE PLEIN-AIR – PEISAJUL MARIN

În secolul al XIX-lea, pictura cunoaște în Anglia un moment de apogeu în cadrul peisajului, gen mai puțin dezvoltat în secolele precedente.

Clima bogată în umiditate, caracterul dramatic al atmosferei peisajului britanic vor constitui subiectul observațiilor unor pictori englezi ce se vor consacra acestor studii. Rezultatele inedite ale picturii unor artiști ca **John Constable, Richard Parkes Bonnington** și, mai ales, **Joseph Mallord William Turner** au determinat apariția viziunii moderne a paletei cromatice și, totodată, au stimulat căutările morfologice ale procedeelor viitoare ale pictorilor de pe continent, în special ale artiștilor francezi.

John Constable (1776 – 1837). Preocupat să surprindă expresia naturii în mișcare și transformare, John Constable folosește cea mai prielnică tehnică în acest scop, tehnica acuarelei. Formația artistică a lui Constable a fost completată de interpretarea și copierea operelor unor importanți peisagiști olandezi din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. Interesat de problemele de *éclairage* ale picturii lui Lorrain, pictorul englez a observat cu atenție și strălucirea paletei lui Gainsborough. Preocupat de peisajul marin, de atmosfera și de ambianța cu ceruri și perspectivă aeriană vastă, Constable circulă mult în Anglia, observă și face numeroase schițe și acuarele. Pictorul își pregătește marile pânze. Notările fidele ale transformării naturii de-a lungul anotimpurilor îi servesc pictorului să fixeze atmosfera și stările luministice ale acesteia. Constable studiază influența luminii în aspectele ei caracteristice și realizează efecte de mare transparență a culorii, atât în pictura în ulei cât și în acuarelă. Lumina filtrată, lumina în stare de vapori sau în stare de difracție devin subiectele fundamentale ale creației pictorului.



John Constable. *Catedrala din Salisbury,* National Gallery, Londra

În ulei, Constable folosește pasta suculentă și savuroasă. În ceea ce privește problemele de cromatică, pictorul este la curent cu descompunerea luminii albe în componentele ei de culoare. În concepția lui Constable, prisma este sursa de realizare a paletei spectrale. În multe dintre peisajele sale marine, pictorul sugerează senzația atmosferei încărcate de seva ploii sau de roua dimineții.

Preocupat de atmosferă și de stările luministice, pictorul își propune, mai mult decât atât, să surprindă influența luminii asupra diferitelor medii. În peisajele cu arhitectură și natură rurală, cromatica vegetației fremătătoare și copacii cu coroane ample acoperă aproape complet spațiile. Brunurile opace ca și bitumurile lipsesc. Tonuri roșiatice și griuri colorate, verzuiuri ușoare sau colorate sunt asigurate de fluiditatea pastei. Suprafața de culoare este acoperită cu tușe bidimensionale *à plat.*

Peisajele lui Constable impresionează prin grandoare. Copaci uriași, stejari ale căror coroane urcă spre cer acoperă pânza aproape complet. Formele ample ale naturii și vegetației care îl inspiră degajă în pictura lui Constable o măreție particulară nemaiîntâlnită în creația peisagiștilor altor țări.

Problema transparenței culorii constituie o importantă preocupare cromatică pentru pictorul englez. Cerul, norii, apa au fluiditate. Surprinderea mișcării norilor, a freamătului vegetației, a prospețimii luminii precum și sugerarea umidității atmosferei, a reflexelor culorilor în apă, a mișcării norilor purtate în umbre căzute pe pământ sunt aspecte caracteristice ale picturii lui Constable.



Constable. *Doamna Constable,* National Gallery, Londra



Bonington. *Coloana San-Marco, Veneția*

Schițele și acuarelele, mai mult decât compozițiile elaborate, ilustrează și definesc, în mod deosebit, vivacitatea și spontaneitatea temperamentului artistului.

Paleta scăldată în lumină folosește tonuri curate, neamestecuri pigmentare. Tonurile primare de albastru sau galben sunt aplicate în suprafețe mari de culoare.

Linia de orizont coborâtă foarte jos, cerul înalt și albastru oferă prin vastitatea spațiului și prospețimea cromatică o luminozitate fermecătoare. Perspectiva mult prelungită a plajelor acoperite de nisip, dialogul fremătător dintre cer și apă investesc imaginile inspirate de peisajul marin cu puternicul sentiment al visării poetice.

Raporturile calorice îndrăznețe de albastru ultramarin, albastru celest și galbenuri sau rozuri aurii stabilesc un dialog cromatic îndrăzneț, aducând pictura lui Constable aproape de experiențele coloristice ale artei secolului al XX-lea.

Limbajul său impune în peisajul marin folosirea maselor mari de culoare. Imagini cu ceruri monumentale, colorate în albastruri compacte ce acoperă pânza două treimi, rezervă apei și fâșiei de pământ doar o treime din compoziție. Tușele sunt spontane și evidente. Tonuri de albastru și ocru-roz stabilesc relații calorice de culori reci și calde.

Anii 1807 și 1808 conturează în creația lui Constable abordarea compoziției istorice și a portretului, fără însă ca pictorul să se desprindă din preocupările sale pasionate pentru peisaj.

Richard Parkes Bonington (1801 – 1828). Crescut la Calais, Bonington a studiat la Paris unde l-a cunoscut pe Delacroix. Marele pictor francez îi va deveni prieten și apropiat în studiile de atelier. Din nefericire, pictorul a murit la 27 de ani, fără să atingă maturitatea creației. La Paris, Bonington a lucrat în atelierul lui Gros. În pictura engleză, el rămâne ca excelent acuarelist. Peisajele pariziene și cele din împrejurimile Parisului, animate de prezența apei, surprind cu spontaneitate momente caracteristice ale ambianței. Fie bazinele de la Versailles, fie peisajele marine cu ceruri uriașe acoperite de jocul norilor, fie priveliștile de sat englez cu arhitectură și păduri seculare, aflate la malul lacurilor, toate sunt locuri admirate de pictor și evocate în acuarelele sale luminoase, bogat colorate. În pictura în ulei, Bonington urmărește și realizează remarcabile efecte de fluiditate cromatică. Admirația sa fără rezervă pentru pictura lui Constable îi va stimula sensibilitatea coloristică către o paletă curajoasă, susținută de tușe puternice și evidente, de pensulație bogată și expresivă. Modalitățile proprii picturii tânărului Bonington în ceea ce privește aplicarea tușei savuroase vor influența viziunea lui Delacroix și pe aceea a viitorilor pictori de la Barbizon.

Joseph Mallord William Turner (1775 – 1851) Preocupat până la obsesie de problemele luminii, William Turner va fi considerat regele britanic al acuarelei.

Talent precoce, la 14 ani era admis la cursurile Academiei Regale (1789). Doi ani mai târziu putea să expună primele opere. Turner devine membru al Academiei la 24 de ani și este academician trei ani mai târziu. Pictorul a călătorit mult și a vizitat toată Europa apuseană.

Opera. Creația sa mai valoroasă se înscrie pe durata ultimilor 20 de ani de viață.

Concepția despre valoarea sa ca artist și-a exprimat-o cu claritate către sfârșitul vieții, pictorul selectându-și lucrările lăsate prin testament statului britanic. Turner a refuzat să-și vândă unele dintre lucrările selectate și păstrate chiar atunci când i s-au oferit prețuri foarte ridicate. Pictorul a preferat să nu le înstrăineze, apreciind că „s-ar face risipă cu banii publici de vreme ce el lasă statului tablourile prin testament". Au rămas în aceste condiții mai bine de 300 de picturi și aproape 20 000 de acuarele.

În evoluția sa, Turner pleacă de la laviuri, în ideea colorării gravurilor, desenelor și schițelor de arhitectură. William Turner pictează peisaje influențat de olandezi. Urmează în existența sa „vagabondajul" în străinătate, unde pictează acuarele și ulciuri, imagini care păstrează încă paleta cu griuri cenușii. Începeau să apară în preocupările sale problemele de *éclairage*.

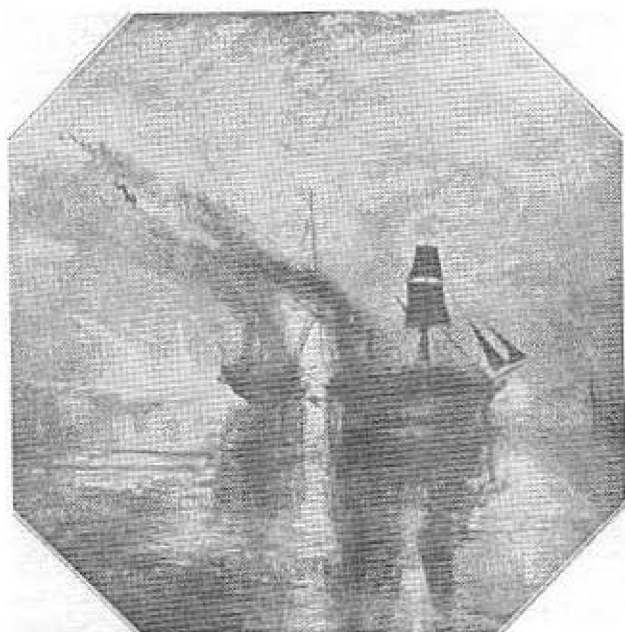
Între anii 1803 și 1813 studiază efectele luminii asupra apei în marinele cu argintiuri, albastru și verde *(Plaja din Callais)*.

Anii următori înregistrează un salt evident către pictura mai luminoasă. Pictorul admiră soluțiile folosite de Claude-Lorrain și de Watteau. Paleta tonurilor curate își face apariția, o dată cu prezența tonurilor calde de galben, roșu, orange, echilibrate cu cantități mici de albastru.

Anii 1819, 1829, 1840 sunt anii călătoriilor lui Turner în Italia. Lumina sudului îl fascinează fără ca pictorul englez să renunțe la atmosfera londoneză.

Urmează perioada de apogeu a anilor 1830, în care Turner folosește efectele luminii spectrale, fumul și ceața, vaporii de apă, atmosfera cristalină.

Acuarela evoluează în aceeași perioadă de la elanul romantic la exaltare. Desenul se estompează.

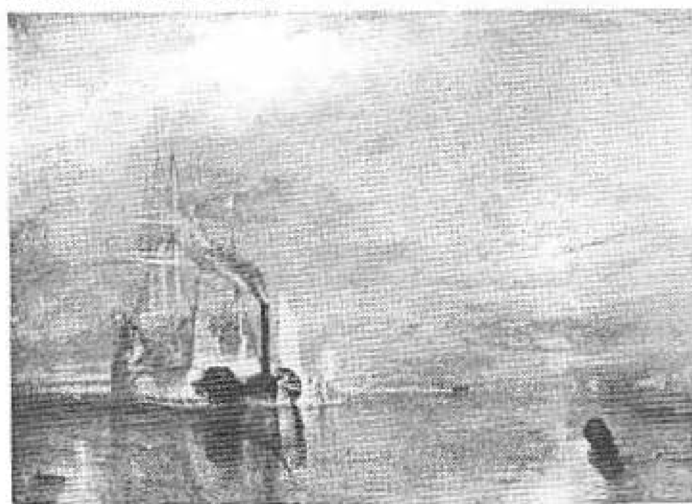


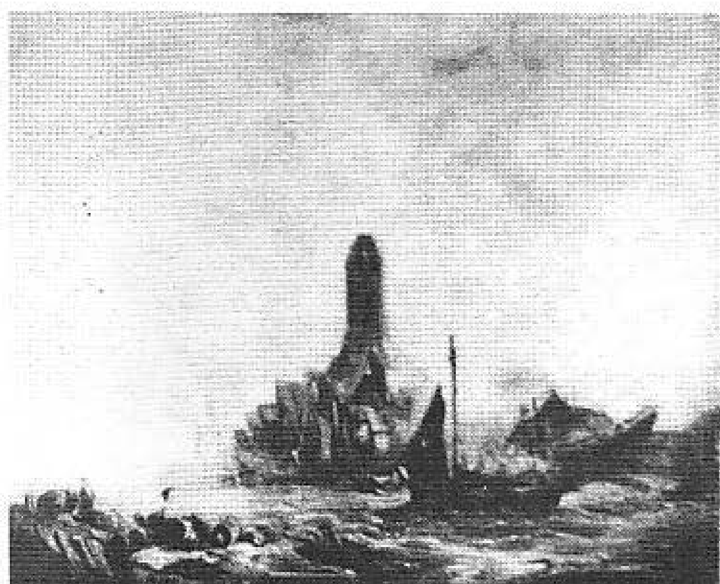
Turner. *Pacea sau Funeraliile pictorului Sir David Wilkie*

Culoarea trăiește prin ea însăși și nu ca element de umplere a conturelor. Lumina pare trecută prin prismă. Acordul de culoare, de tip spectral, folosește tonurile pure care se dizolvă unele în altele transformându-se în ceață luminoasă ce escaladează cerul. În acest mirific spectacol coloristic soarele apare ca un fel de explozie. Referitor la preocupările lui Turner pentru sugerarea luminozității, transparenței și umidității atmosferei, Constable afirma că „pictează cu abur colorat".

După 1830, Turner revine la subiecte vechi. Din 1835, lucrările pictorului sunt tot mai rar expuse. În 1851, Joseph Mallord William Turner, retras sub un nume de împrumut, moare, lăsând patrimoniului

Turner. *"Temerarul" remorcat după ultimul său drum,* National Gallery, Londra





Turner. *Peisaj*, National Gallery, Londra

cultural britanic o operă de sute de picturi în ulei și zeci de mii de acuarele.

Importanța școlii engleze de peisaj

Acumulările experienței înregistrate în acuarelă și în pictura în ulei din Școala engleză de peisaj pot fi considerate victorii ale colorismului în saltul către pictura modernă.

Experiențele cromatice ale peisagiștilor englezi se opun academismului prerafaeliților, ca și idealismului mistic și romantismului lui Blake.

Tehnica acuarelei, care exploata efectele de transparență, le-a permis peisagiștilor englezi să surprindă momentul, fugitivul, clipa în instantanee plastice.

Turner. *San Benedetto*, National Gallery, Londra



Folosirea paletei spectrale o regăsim, în mod frecvent, la toți acești îndrăgostiți de transparențele aerului, luminii, cerului și apei.

Raporturile calorice ale tonurilor de cald-rece au îmbogățit în mod constant concepția asupra colorismului picturii engleze.

Deși nu este încă pictură de *plein-air*, în toată accepțiunea modalităților plastice, deoarece multe dintre schițele lucrate la fața locului erau reluate în atelier și elaborate compozițional, tablourile peisagiștilor englezi beneficiază de luminozitatea naturală. Evocată cu ajutorul exaltărilor cromatice, aceasta se apropie, astfel, de procedeele Impresionismului.

Influența lui Turner asupra unor impresioniști este vizibilă îndeosebi prin folosirea luminii înțeleasă ca fenomen de refracție.

De fapt, Turner pune, cel puțin în parte, problemele tehnice ale colorismului impresionist, dar, totodată, și ale crizei formei, prin dizolvarea materialității și volumetriei formei, situație consemnată în etapa finală a experienței impresioniste.

Tendința spre bidimensionalitate, spre o imagine plană a fost înregistrată prin dispariția valorației și a raportării la spațiul fizic și la sugestia tridimensionalității.

În calitate de strămoș al Impresionismului, Turner este cel care, prin conceptul planității imaginii, prin dizolvarea conturului și a geometrizării volumetrice a formelor în masa cromatică, are în creația lui și rădăcina viitoarei picturi abstracte.

GRUPUL PICTORILOR PRERAFAELIȚI

Arta prerafaelită apare în Anglia ca materializare a unei doctrine coerente bazate pe principiile estetice ale picturii Prerenașterii italiene, dominate de spirit medieval și de referințe la teme și subiecte religioase. Mișcarea prerafaeliților a durat doar cinci ani. Grupul, manifestat în viața artistică engleză în jurul anului 1849, a conturat afinități cu o doctrină estetică asemănătoare cu cea a mișcării pictorilor *Nazareneni* germani.

Grupul prerafaeliților a fost impus publicului englez de către unul dintre cei mai valoroși critici moderni, John Ruskin.

Prerafaeliții s-au afirmat în *Salonul* din 1849, au fost criticați în 1850 și 1851, dar vor reuși să ajungă

să aibă succes de public grație lui Ruskin care îi va prezenta elogios, îi va face apreciați și chiar iubiți de englezi.

Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt, John Everett Millais, Ford Madox Brown și **Sir Edward Burne-Jones** sunt pictorii reprezentativi ai ***Frăției prerafaelite.***

Considerați datorită exaltării mistice ca fiind ultimii artiști romantici englezi, prerafaeliții au conturat o concepție inspirată de subiecte biblice, dar și din istoria Evului Mediu sau a Antichității. Subiectele inspirate din Evul Mediu sunt prelucrate sentimental după gustul mic burghez. Unele lucrări au în atenție romanele *Mesei rotunde, Ciclul breton, Povestiri din Canterbury* de Chaucer sau subiecte din operele lui Boccacio și Dante. Subiectele religioase ca și cele inspirate din Mitologia greacă sunt compuse scenografic și neconvingător. Viziunea încărcată cu multe detalii ignoră structurile compoziționale logice și clare.

Limbajul plastic al prerafaeliților este diferit de cel al romanticilor. În mod ciudat, prerafaeliții folosesc

Dante Gabriel Rossetti.
Beata Beatrix, National Gallery, Londra





Dante Gabriel Rossetti. *Paolo și Francesca*

modalitățile morfologice mai degrabă neoclasice sau academiste, uneori chiar cu eșuări în naturalism.

Lipsa de informație plastică a pictorilor englezi prerafaeliți este evidentă. Faptul că nu cunoșteau în profunzime arta italiană și negau orice fel de formulă de școală, susținând crezul picturii care nu are nevoie decât „să copieze natura cu naivitate" au determinat interpretarea plastică discutabilă, atât în ceea ce privește măiestria artistică tradițională cât și folosirea mijloacelor și modalităților moderne ale picturii.

Prezența parțială a naturalismului în pictura prerafaeliților se face simțită în folosirea desenului fixat pe detalii secundare ale realității concrete. Pensulația măruntă, de miniatură, compoziția confuză și aglomerarea detaliilor inutile, pânza folosită fără preparație lasă impresia neprofesionalității. Paleta cromatică dezvoltă culorile acide, raporturile cromatice puternice, saturarea pigmentară nediferențiată. În general, imaginile sunt sufocate de aglomerarea detaliilor nesemnificative expresiv sau de abundența micilor suprafețe colorate discordant. De altfel, culoarea pare a fi un univers plastic, cu totul străin prerafaeliților. Armonia și rigorile Renașterii picturii italiene, frumusețile picturalității obținute de faimoșii portretiști englezi ai secolului al XVIII-lea, noutățile de ultimă


Edward Burne-Jones. *Scara celestă*, Tate Gallery, Londra

oră ale *plein-air*-iştilor englezi din pictura de peisaj sunt universuri artistice spre care interesul pictorilor prerafaeliţi nu a fost atras deloc.

În cadrul grupării, cei doi pictori proeminenţi sunt **Dante Gabriel Rossetti** şi **Sir Edward Burne-Jones**.

Dante Gabriel Rossetti (1828 – 1882), de origine italian, este fiul unui revoluţionar din Napoli adus în Anglia în 1820 de secretarul poetului Byron. Viitorul pictor va deveni unul dintre artiştii reputaţi ai grupului. Tânărul Rossetti a luat lecţii cu pictorul Brown, a scris versuri şi a expus prima dată în 1849 un tablou intitulat *Copilăria Fecioarei*. Imaginea este încărcată de aluzii, de alegorii şi simboluri.

În 1850, Rossetti picta într-o manieră ciudată, cu pastă uscată şi culori intense. Strania viziune susţinută de aceste procedee plastice este caracteristică operei pictorului, chiar şi în lucrările pretenţioase, precum este tabloul *Buna Vestire*. Scena este lipsită de viaţă şi nu reuşeşte să impresioneze nici prin soluţiile plastice, nici prin expresia artistică. Mai mult decât atât, caracterul licenţios al interpretării neagă semnificaţia sacră a subiectului, lăsând impresia unei ambiguităţi, greu de acceptat. Modelul care i-a pozat era soţia sa, de o frumuseţe tulbure şi neliniştitoare. Trăsăturile uscate ale chipului împodobit cu bogate bucle roşii prezintă o tipologie feminină care va apărea în toate lucrările lui Rossetti. Un nou model, la fel de straniu, îi va inspira pictorului compoziţiile pictate în etapa următoare morţii soţiei. Tânăra cu aer enigmatic va fi pictată de Dante Gabriel Rossetti sub chipul unor personaje precum *Beatrice, Lucrezia Borgia, Proserpina, Desdemona, Pomona*. Printre lucrările acestei perioade pictorul realizează compoziţia intitulată: *Căsătoria Sfântului Gheorghe şi a prinţesei Sabra* (1857). Interpretarea lascivă dată de Rossetti subiectului, imaginarea în duet erotic a celor două personaje: Sfântul Gheorghe şi prinţesa Sabra, este nu numai ciudată, ci mai ales nepotrivită unui subiect sacru.

Paleta acidă, culorile uscate creează dezacorduri cromatice şi armonii pestriţe, fărâmiţând compoziţia în detalii discordante, lipsite de unitate semantică. La fel de neintegrată unei viziuni armonice este folosirea concomitentă a valoraţiei de tip sculptural (lumina şi umbra urmărind sugestiile volumetrice) şi a soluţiei culorii *à plat*, două principii contrare, care se negau reciproc, aplicate în aceeaşi lucrare.

Sir Edward Burne-Jones (1833 – 1898). Asemenea lui Dante Gabriel Rossetti, pe care l-a

admirat până la exaltare, Burne-Jones a creat un univers estetic straniu cu personaje imaginare, inspirate din literatura medievală, din Antichitate sau din Biblie. Admirația față de Antichitate și de arta Renașterii i-au purtat concepția și viziunea către încercarea îmbinării acestora. Nuduri, amintind sculpturile antice grecești, personaje asemănătoare studiilor după mulajele antice sunt alăturate altora cu aspect renascentist. Relațiile incoerente și artificiale dintre personaje, dezacordul proporțiilor lor și defectuoasa lor grupare sunt, ca și în picturile lui Rossetti, la fel de discutabile. Câteva dintre titlurile picturilor lui Burne-Jones: *Pelerinul dragostei, Legenda lui Merlin, Psyche, Orfeu, Perseu, Pigmalion, Eneea, Fecioarele înțelepte și fecioarele nebune, Sfântul Gheorghe* conturează inspirația convențională și fantezia circumscrisă la zona mitologică sau biblică. Viziunea folosește în chip superficial stilizări renascentist-italiene.

În ceea ce privește problemele de măiestrie, nici aici Burne-Jones nu excelează. Proporțiile, desenul și valorația creează efecte derutante de clar-obscur, statura unora dintre personaje desfășurându-se în raportul de 11 capete, iar în vecinătate, altele păstrând raportul de 9 capete. Este cazul lucrării intitulate *Înarmarea lui Perseu* (Art Gallery Southampton).

Paleta cromatică mohorâtă, în general, tonurile închise ale verzuiurilor oxidate și accentele stridente sunt dispuse întâmplător, în incoerență coloristică. În ansamblul tonurilor teroase de siena, prezența alburilor este la fel de disonantă.

Lacunele informației acestor pictori sunt vizibile în domeniul culorii. Acumulările experiențelor seculare cât și marile cuceriri înregistrate de pictura europeană le erau necunoscute.

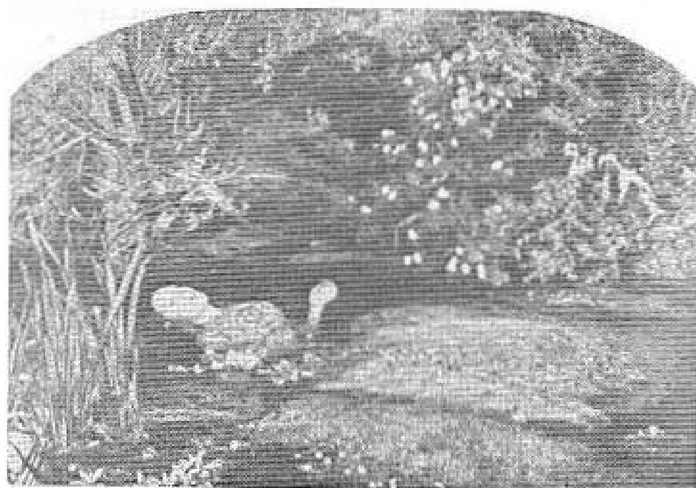
În compoziție, reperele dispunerii ritmice a formelor nu urmează ordinea logică și expresivă a rigorilor șarpantei geometrice; ele nu sunt profesional dispuse în contextul ansamblului, fie conform șarpantelor geometriei renascentiste, fie corespondențelor structurii clasice sau baroce.

În patria portretelor strălucit pictate de Gainsborough, Romney și Reaburn, și într-un moment ca acela în care arta noutăților revoluționare ale peisajului prefigura pictura de *plein-air*, „Vârsta de aur", imaginată și râvnită de pictorii englezi prerafaeliți, a eșuat în labirintul sentimentalist și confuz, în vidul pictural și, mai ales, în gustul estetic îndoielnic.



Burne-Jones, *Crucificarea*

John Everett Millais, *Ophelia*, National Gallery, Londra



GERMANIA
LA SFÂRŞITUL SECOLULUI AL XVIII-LEA ŞI ÎN PRIMELE DECENII ALE SECOLULUI AL XIX-LEA



Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. *Goethe în Italia*, Staedelsches Kunstinstitut, Frankfurt

PICTURA

PICTORII NAZARENENI. ROMANTISMUL. SIMBOLISMUL

Roma, Cetatea Eternă, sursă inspiratoare a atâtor mişcări şi orientări artistice, a constituit în secolul al XVIII-lea punctul de plecare al inspiraţiei Romantismului. În ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea, Goethe aflat la Roma, animat de admiraţia pentru Antichitate, anunţa era entuziasmelor romantice. Imortalizat de pictorul **Johann Heinrich Wilhelm Tischbein** (1751 – 1829), marele poet german va fi prezentat în tabloul intitulat *Goethe în Italia,* în postura intelectualului visător aşezat admirativ în faţa naturii. În pictura germană întruchiparea romantică a lui Goethe din acest tablou a rămas ca un simbol al epocii. Romantismul german a apărut la Roma o dată cu pictura **Nazarenenilor** (Nazareeni), artişti adepţi ai catolicismului mistic, instalaţi la Mănăstirea San Isidro. Animaţi de fervoare religioasă şi de admiraţia pentru pictura Prerenaşterii italiene şi pentru arta lui Dürer, pictorii germani au fondat **Asociaţia Fraţilor lui Luca** (***Lucasbrüder***). Denumirea, întrucâtva ironică, de Nazareneni se datorează caracterului religios şi ascet al picturii lor, idealului de viaţă creştină, dorinţei lor de implicare a simbolurilor hristice în pictură. Tendinţa pictorilor către întoarcerea la simplitatea artei primitivilor italieni era cuplată cu această năzuinţă a însuşirii unui repertoriu morfologic, fără însă ca pictura lor să iasă din schematism şi convenţionalitate, din artificial şi steril. Conducătorul grupului, **Johann Friedrich Overbeck** (1789 – 1869), a lucrat la Roma împreună cu discipolii săi. Dintre pictorii nazareneni stabiliţi la Roma, adepţii cei mai devotaţi au fost **Peter von Cornelius, Ph.Veit** şi **Schnorr von Carolsfeld**.

Mentalitatea şi orientarea filosofică a nazarenenilor opunea Neoclasicismului o artă inspirată din tradiţia medievală şi din aceea a Renaşterii timpurii, viziunea lor pregătind-o pe cea a picturii romantice germane.

Romantismul picturii germane, născut la Roma la începutul secolului al XIX-lea o dată cu Nazarenenii, a avut ca particularitate încărcătura conţinutului simbolist.

Peter von Cornelius. *Cavalerii Apocalipsului,* Berlin



Philipp Otto Runge (1777 – 1810) a lăsat o operă bogată în tablouri simbolice și portrete, relevante pentru viziunea nazarencană. Reprezentant de vârf al noii orientări, a introdus în arta germană viziunea îmbogățită de estetica și încărcătura simbolică.

CASPAR DAVID FRIEDRICH

Estetica melancoliei

Printre pictorii germani ai grupului romantic, Caspar David Friedrich (1774 – 1840) este autorul a numeroase compoziții și peisaje a căror viziune stranie, datorată evaziunii în melancolie, îl fac distinct în pictura germană. Pictorul german este considerat creatorul peisajului cu accente tragice, reprezentantul esteticii melancoliei.

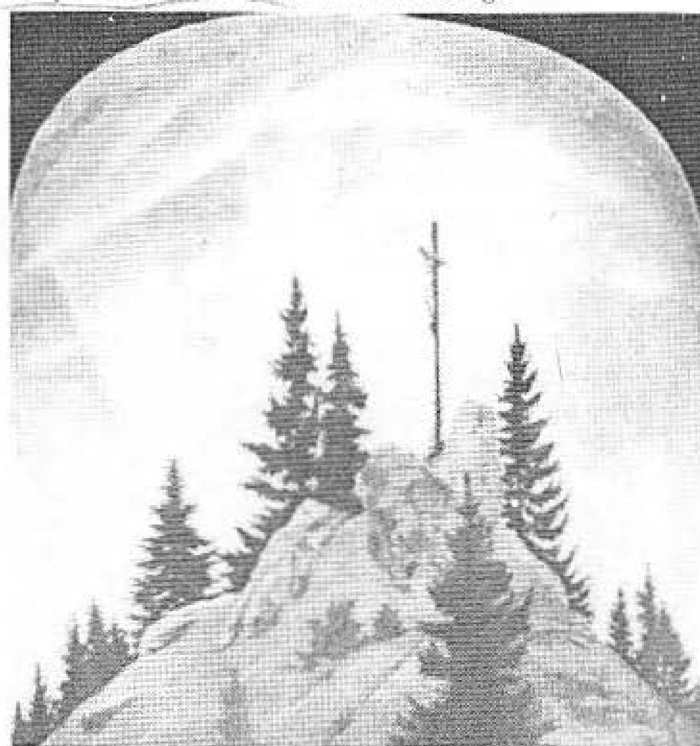
Epoca noastră îl readuce atenției pe Caspar David Friedrich, atribuindu-i, poate, mai multe însușiri decât cele reale. Călătorul care traversează spațiul Germaniei va fi surprins să descopere peisajul muntos, cu piscuri înalte marcate de cruci, natura severă, dar stimulatoare reflecției metafizice și solitudinii. Caspar David Friedrich și-a confundat sensibilitatea cu acest aspect particular al naturii germane, cele mai multe dintre peisajele lui reluând obsedant motivul piscului muntos încununat de cruce. Alteori, tablourile lui Friedrich prezintă imaginea pictorului însuși, aflat deasupra dealurilor și văilor, înconjurat de lumina apusului, privind în depărtări. Sentimentul solitudinii, reveria în fața magnificenței naturii sunt modalități de exprimare ale raportului cu dimensiunile cosmice. Starea de melancolie revine aproape maladiv în pictura sa. Dimensiunea grandorii naturii, montajul panoramelor muntoase sugerează uneori orizonturi deșertice. Crucea primește în opera lui Friedrich sensuri simbolice complexe, religioase sau filosofice, invitând la meditație asupra vieții și morții ca un *remember* sau ca un *Memento mori*. În suprafața mare a tablourilor, dimensiunile naturale ale personajelor, unul sau, rareori, două personaje înscriu siluetele întoarse cu spatele către privitor, privind linia orizontului îndepărtat. Starea de meditație se constituie ca subiect important, ca și melancolia trăită în fața naturii crepusculare. Atmosfera umedă după ploaie, cerul străbătut de curcubeu sunt surprinse de pictor în autentica lor existență geografică și atmosferică, atât de caracteristică naturii germane.



Caspar David Friedrich. *Pereche contemplând luna*, Berlin

Germanul Caspar David Friedrich este un visător prin vocație. Viziunea sa contemplativă este proiectată în pictură într-o formulă mai degrabă narativă decât picturală. Desenul precis delimitează formele cu grafic incisivă. Formele copacilor contorsionează albul pânzei. Micile siluete umane apar în singularitatea lor, copleșite de spațiul deschis către imensitate. Acordurile cromatice urmează mai degrabă descriptivitatea naturii obiective decât legile armoniilor pigmentare. Realizate în tonalități reci monocrome, în raporturi

Caspar David Friedrich. *Crucea din Gebrige*





Caspar David Friedrich. *Mănăstirea din pădure*

cromatice discutabile în ceea ce privește dozajul cantitativ și calitativ al pigmenților, peisajele lui Caspar David Friedrich trăiesc, mai ales, prin narația literară a subiectelor, decât prin frumusețea reală a armoniilor cromatice sau picturale.

În orizontul Romantismului, exaltările eroice au coexistat cu tristețea, cu disperarea și durerea, creația artiștilor exprimând complexele trăiri ale transformărilor istorice de la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea.

Două axe de structură genetică și de etnie conturau trasee temperamentale diferite, orizonturi estetice complementare. Spiritul latin înfiorat de emoții și animat de exaltări își striga entuziasmele cu patos. Opus romantismului francez, romantismul lui Caspar Friedrich conturează poezia singurătății.

În Franța aceleiași perioade, Delacroix se alăturase exuberanței eroice a cetățenilor Parisului în luptele pe baricadele revoluției. Géricault pictase tragedia *Plutei Meduzei* și chiar Louis David fusese pătruns de accentele patosului romantic în compoziția *Bonaparte la Muntele Saint-Bernard*. Sufletul națiunilor era animat de suflul romantic.

Byron murea la Misolonghi, luptând pentru independența Greciei, Chopin compunea *Studiul Revoluționar*.

Spiritul germanic introspectiv se regăsea în singurătatea meditației filosofice. În Germania deceniului al treilea al secolului al XIX-lea, Caspar David Friedrich formula tăcerile și trăirile poetice în estetica melancoliei.

SPANIA
ÎN SECOLUL AL XVIII-LEA ŞI LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XIX-LEA

Cultura plastică spaniolă a veacului al XVII-lea a cunoscut avântul înaripat al marilor spirite şi îndrăzneala inovaţiilor morfologice. Valencia, impusă atenţiei datorită Spiritului Realităţii din pictura lui Ribera, Andalusia, reprezentată de faimoasa şcoală sevillană, cu iluştrii Murillo şi Zurbarán, pictura castilană, aureolată de geniul lui Velázquez au determinat şi îmbogăţit traseele stilistice ale picturii spaniole şi europene, influenţând benefic destinul artistic al generaţiilor următoare. Epoca numită „Secolul de Aur" al picturii spaniole a conturat o particulară arie estetică datorită diversităţii viziunilor artistice ale pictorilor. Asimilarea tenebrosismului caravaggist în problemele de *éclairage* a fost dublată în veacul al XVII-lea de infuzia originalităţii operei fiecăruia dintre maeştrii picturii iberice. Tăcerea vocaţiilor şi talentelor înregistrată în pictura secolului următor a făcut ca la Curtea Bourbonilor să fie invitaţi pentru ocuparea posturilor oficiale artişti străini şi doar un singur pictor spaniol. Personalităţi de talie europeană: italianul Giambattista Tiepolo, germanul Anton Raphael Mengs şi spaniolul Francisco José de Goya y Lucientes au adus Coroanei Spaniei, în veacul al XVIII-lea, strălucirea şi faima artistică.

ARHITECTURA

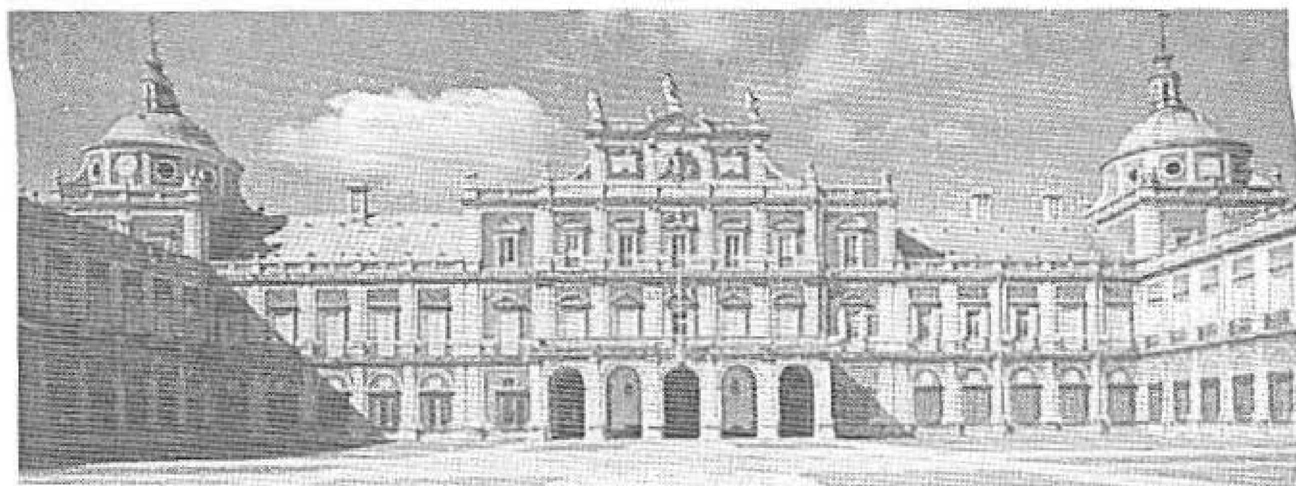
Arhitectura spaniolă a secolului al XVIII-lea a atins cele mai somptuoase forme ornamentale ale Barocului în manifestările *stilului churrigueresc*.

Caracterizat prin decoraţie exuberantă, stilul datorat spaniolului **José de Churriguera** (1650 – 1723) întrunea unele elemente morfologice ale stilurilor Gotic şi Baroc, articulate în chip capricios cu ornamente florale şi cu materiale scumpe sau lucitoare – aur, fildeş, sticlă, pietre preţioase etc. În arhitectura spaniolă *Churriguerismul* s-a generalizat ca o orientare estetică specific naţională. Prezenţa faţadelor acoperite cu bogată decoraţie sculpturală, abundenţa coloanelor în torsadă şi a pilaştrilor în piramidă oferă un spectacol neobişnuit de prolix ca diversitate semantică şi morfologică, definind astfel latura caracteristică a spiritului spaniol, dornic de fantezie şi de fast ornamental. *Catedrala din Salamanca*, opera lui Churriguera, exprimă această viziune barocă, atât de particulară prin abundenţa încărcăturii ornamentale.

Barocul s-a manifestat în provinciile Spaniei ca stil popular, desfăşurat diferit de la o regiune la alta. Poate cele mai luxuriante, ca decoraţie, sunt monumentele din Andalusia unde au fost cristalizate

Palatul Regal, Madrid





Palatul Aranjuez

soluțiile pitorești și exotice evidente la fațadele palatelor și catedralelor. Sunt de amintit, în acest sens, *Palatul San Telmo* din Sevilla, proiectat de **Leonardo Figuera** (1650 – 1730) și *Catedrala Cadix*, opera lui **Vicente Acero**, construită în 1720. Rareori în arhitectura spaniolă a secolului al XVIII-lea au fost abordate soluțiile clasice în același timp cu *churriguerismul*.

Un elegant monument reprezentativ este *Palatul Regal (Palacio Real)* din Madrid, construit în

Goya, *Autoportret*, Academia San-Fernando, Madrid



secolul al XVIII-lea, al cărui spirit clasic se face evident în desfășurarea pe orizontală a maselor arhitectonice, în claritatea și simplitatea acestora aliniate rigorilor geometriei, ordinei și echilibrului.

Incendiul din 1734 care devastase clădirea *Alcazar* l-a decis pe Filip al V-lea să înalțe noul palat, ale cărui planuri le-a încredințat arhitecților italieni Filippo Juvara și G.B. Sacchetti. Concepția fațadei urmează ritmurile ample ale pilaștrilor și coloanelor dorice, clasicismul sobru al exteriorului având o somptuoasă decorație în stil Baroc și Rocaille.

O principală reședință regală în timpul domniei Bourbonilor a fost amplasată pe platoul castilian la Aranjuez. Răvășit de un incendiu, palatul a fost reclădit în anul 1748 și restaurat în mare parte, fațada principală datând din acea epocă. *Reședința regală de la Aranjuez*, reprezentativă pentru arhitectura spaniolă a secolului al XVIII-lea din timpul domniei Bourbonilor, este apreciată pentru deosebita ei eleganță. Silueta edificiului și frumusețea amplasării, ambianța poetică a ansamblului au fost evocate de scriitori și muzicieni celebri, Aranjuez fiind, totodată, locul desfășurării unor importante festivități religioase și tradiționale reprezentații populare.

PICTURA

Strălucirea atinsă de pictura spaniolă a secolului al XVII-lea prin creația marilor pictori ai Valenciei, Andalusiei și Castiliei a atins apoteoza datorită geniului lui Velázquez.



Goya. *3 Mai 1808*, Muzeul Prado, Madrid

Un secol şi jumătate mai târziu, Francisco José de Goya y Lucientes va situa din nou pictura spaniolă într-o poziţie excepţională, pe scena artistică europeană. Pictura franceză a veacului al XVIII-lea trăia apogeul viziunii galante prin operele lui Boucher şi Fragonard, evoluând, în final, sub semnul Neoclasicismului. Italia omagia caracterul festiv al peisajelor de *Veduta* ale veneţianului Canaletto şi marile compoziţii în frescă ale lui Tiepolo.

Apariţia astrală a operei lui Goya, a puternicei sale personalităţi, a conturat în arta europeană forţa grandorii geniului, valoarea implicării pasionate a artistului în evenimentul istoric contemporan, prezenţa fanteziei libere şi înnoirea limbajului plastic expresiv al artei culorii.

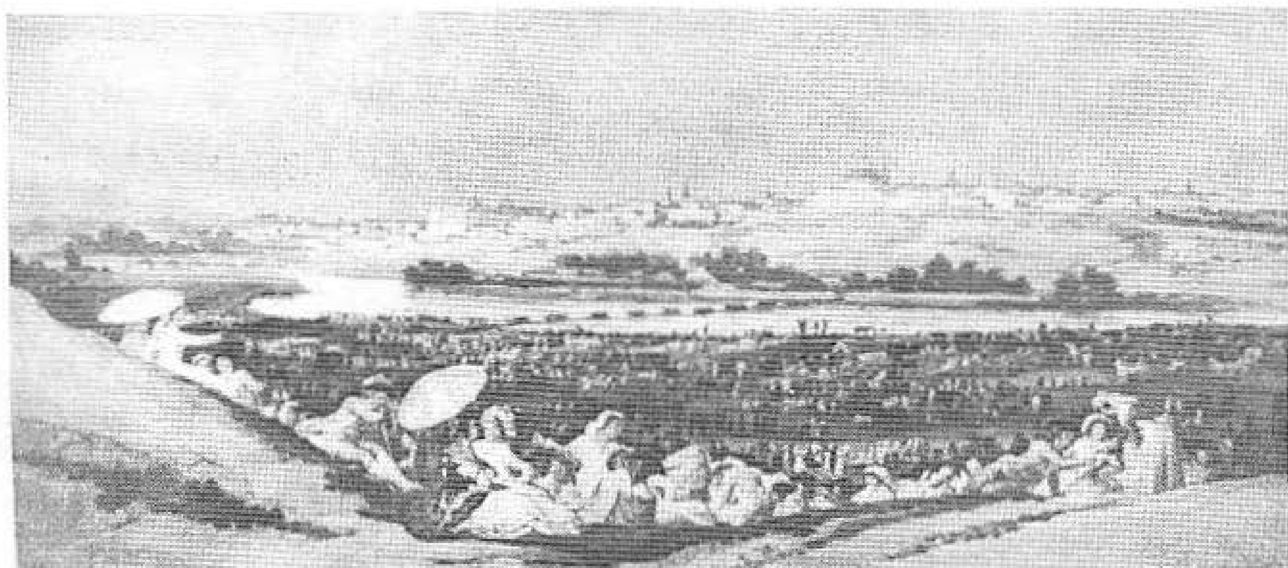
GOYA

Geniul şi capodopera

Francisco José de Goya y Lucientes (1746 – 1828) s-a născut în provincia Aragon. Tatăl, creator de obiecte religioase din lemn, i-a oferit lui Goya în copilărie contactul cu lumea artistică a statuilor şi candelabrelor, a coloanelor de altar şi a reliefurilor somptuoase ale ancadramentelor de tablouri. Viitorul pictor a studiat şi s-a format în ambianţa artistică spaniolă şi italiană. În Spania, pictorul se va afla în atelierul lui José Luzan y Martinez din Zaragoza şi, de asemenea, la Madrid, unde dominante erau cele două curente determinate, pe de o parte, de filonul italian, prin pictura lui Giambattista Tiepolo, marele decorator italian în frescă şi, pe de altă parte, de filonul german al picturii lui Anton Raphael Mengs, savantul doctrinar al picturii neoclasice. La 23 de ani, aflat în Italia, Goya va participa la concursul pentru Academia din Parma, obţinând premiul II. În acelaşi an, Tiepolo, mult admirat de artiştii iberici, se stingea în plină glorie la Madrid, lăsând în urma sa o operă de referinţă.

În 1751, Carol al III-lea fondase *Academia de San Fernando,* destinată formării artiştilor spanioli sub semnul studiului maeştrilor italieni şi al rigorilor academice. Şefii acestei direcţii a învăţământului artistic erau Anton Raphael Mengs şi Giambattista Tiepolo. Începutul creaţiei lui Goya a fost pecetluit de autoritatea acestor două personalităţi artistice.

Venit în Spania la invitaţia regelui pentru a decora plafoanele *Palatului Regal*, Tiepolo a creat un puternic curent estetic favorabil picturii monumentale.



Goya. *Romeria de San Isidro*

Spectacolul decorativ și fastuos al compozițiilor marelui italian îl vor influența pe Goya fapt vădit cu prilejul executării frescelor pentru bisericile *San Isidro* și *San Antonio de la Florida* din Madrid. Sub semnul esteticii lui Tiepolo, opera lui Goya a evoluat încă de la început către viziunea compozițiilor ample, activitatea sa de desenator punând în valoare la maturitate, datorită influenței maestrului italian, curajul desprinderii din corsetul rigidității academice a desenului și compoziției, eliberarea energiilor creatoare, novatoare.

Goya. *Miracolul Sfântului Anton* (detaliu, frescă). Capela Bisericii *San Antonio de la Florida*, Madrid





Goya. *Miracolul Sfântului Anton* (detaliu, frescă). Capela Bisericii *San Antonio de la Florida*, Madrid



Stadiul preocupărilor artistice ale pictorului pentru reorganizarea *Manufacturii regale de tapiserii Santa Barbara* s-a desfăşurat în cadrul programului estetic hotărât de Anton Raphael Mengs. Sub direcţia acestuia, tânărul pictor spaniol a început crearea seriei cartoanelor de tapiserie pentru *Manufactura Santa-Barbara.*

În portret, primele lucrări create de Goya mărturisesc influenţa viziunii lui Mengs, ecoul spiritului rigid al interpretărilor date portretului de către artistul german, în calitatea sa de pictor oficial al regelui.

Creaţia portretistică realizată de Goya la maturitate va dezvălui originalitatea geniului pictorului, descifrarea subtilă a psihologiei umane şi profunda transfigurare artistică. Soluţiile compoziţionale inedite folosite de pictor în portrete, paleta cromatică şi armoniile somptuoase, cu savorile lor picturale, vor fi ele însele fascinante modalităţi plastice.

Goya a fost contemporanul Neoclasicismului francez, reprezentat de Jacques-Louis David şi de discipolii acestuia, impus ca orientare artistică majoră, în defavoarea Rococo-ului. În vreme ce arta europeană a epocii contura personalităţi, grupări şi orientări stilistice divergente, precum Neoclasicismul, Romantismul şi manifestările de început ale *plein-air*-ismului, Goya aducea Spaniei gloria şi faima geniului său artistic, opera lui însumând tendinţele şi căutările contemporanilor săi într-o artă de sinteză, vestitoare a curentelor moderne.



Goya. *Umbrela*

Goya. *Vânzătorul de veselă*, Prado, Madrid



Goya. *Baba-oarba*, Prado, Madrid





Goya. *Regele Ferdinand al VII-lea*, detaliu



Goya. *Regele Ferdinand al VII-lea*

Goya. *Regina Maria-Luiza*, detaliu



Goya. *Portret de doamnă*



Întors din Italia, Goya se căsătorește în 1773 cu Josefa Bayeu, sora pictorului Francisco Bayeu, discipol și favorit al pictorului german Raphael Mengs. Goya lucrează mult în prima sa perioadă de creație, primește comenzile pentru picturile monumentale ale mănăstirii *Aula Dei* din Zaragoza și este primit în cele mai distinse familii de aristocrați realizând portretele membrilor acestora. Curând, Goya devine pictorul cercurilor oficiale ale Curții, ale regelui și reginei. Ales membru al Academiei regale de artă *San Fernando*, Goya va fi numit curând vice-director al Academiei, pictor al regelui Carol al III-lea, *pintor de camàra* al regelui, sub Carol al IV-lea, director al secției de pictură a Academiei și, în final, la cincizeci și trei de ani, Primul pictor al regelui.

În 1792 Goya se îmbolnăvește grav. Pictorul scapă cu viață, dar rămâne surd, fapt care îl va tulbura și îndurera profund, îndepărtându-l din ce în ce mai mult de oameni în a doua perioadă de viață și creație. Totuși, șase ani mai târziu, pictează frescele pentru biserica *San Antonio de la Florida* din Madrid, capodoperă de maturitate, creație a cărei viziune originală în tratarea formei, construcției și pensulației rămâne printre ansamblurile monumentale de referință ale istoriei picturii moderne.

Anii de la începutul secolului al XIX-lea, prodigioși în cariera genialului pictor, aduc la lumină galeria portretelor regale și, îndeosebi, capodoperele inspirate de Ducesa de Alba: *Maja îmbrăcată (La Maja vestida)* și *Maja nudă (La Maja desnuda)*. Ducesa de Alba, mai mult decât un model, i-a pozat pictorului pentru aceste două tablouri, revelatoare imagini-simbol ale voluptății și seducției feminine.

În anii Revoluției franceze, Goya se entuziasmase pentru principiile ei. Admirația pictorului față de Napoleon crescuse o dată cu epopeea romantică. Trecerea Pirineilor de către francezi a schimbat admirația lui Goya în ură. Faimoasa piață din Madrid *Puerta del Sol*, devenită scena mișcărilor spaniole împotriva armatelor franceze, îi va inspira pictorului compoziția numită *3 Mai 1808 (Tres de Majos, 1808)*.

După retragerea trupelor lui Napoleon, nevoite până la urmă să renunțe la Spania, în țara lui Goya s-a reinstaurat vechea dinastie și cu aceasta, vechile nedreptăți și corupția.

Anii dramatici ai surzeniei, ai dezamăgirilor și bătrâneții, îl găsesc pe Goya retras într-o casă din Câmpia madrilenă, intrată în posteritate cu numele: *Casa Surdului (Quinta del Sordo)*, unde pictorul se lasă pradă imaginației bântuite de coșmaruri și de un vizionarism tenebros. Imagini precum *Casa de nebuni, Procesiunea flagelaților, Îngroparea sardelei* sunt compoziții pictate imediat după apariția bolii, opere care vor da la iveală mutațiile de la viziunea optimistă de tinerețe către orizontul tulburat de profunde neliniști. Comportarea și personalitatea pictorului vor fi



Goya. *Somnul rațiunii naște monștri*, din ciclul *Capriciile*

Goya. Din ciclul *Dezastrele războiului*, acva forte și acva tinta

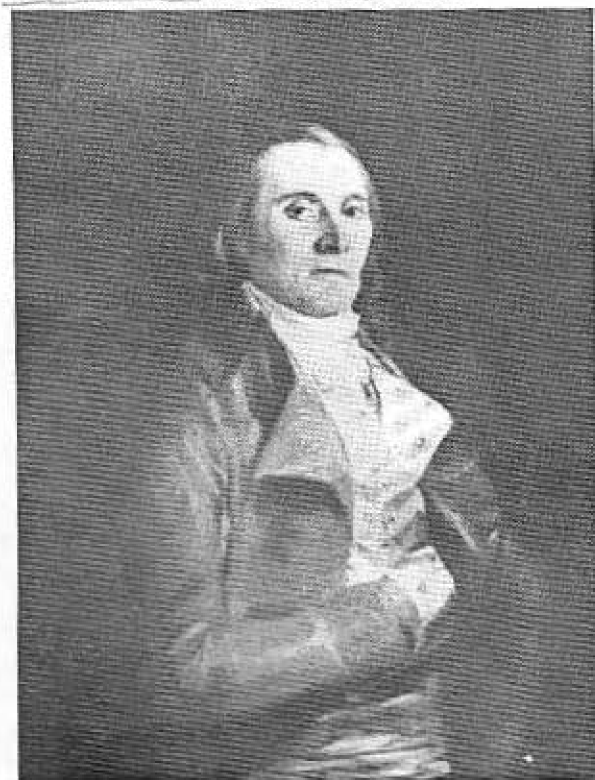




Goya. *La Maja vestida*, Muzeul Prado, Madrid

stăpânite de spaime și obsesii. Artistul își trăiește drama, izolându-se de prieteni și cunoscuți. Geniul pictorului se deplasează către fantasmele deznădejdii. Straniul și fantasticul sunt contopite în imagini ale evaziunii în fabulos și în refuzul speranței și mentalului. Durerosul pasaj, traversat de pictor în acei ani, va fi imortalizat în numeroase opere, dintre care se cuvine amintită imaginea simbolică a gravurii *Somnul rațiunii naște monștri*. Întrupate în compozițiile murale din 1819 – 1820, viziunile fantastice din *Quinta del Sordo* aveau să fie mai târziu transpuse pe pânză de către pictor. Dintre picturile de pe pereții casei sunt de amintit: *Saturn devorându-și fiii*, cutremurătoare imagine prin oroarea sângeroasă,

Goya. *Dr. Peral*, National Gallery, Londra



Goya. *Doña Isabela Cobos de Porcel*





Goya. *La Maja desnuda*

Pelerinaj la fântâna sfântul Isidor, scenă cu caracter expresionist-simbolic, și *Sabatul (El aquellare)*, compoziție încărcată cu sentimentul teroarei care bântuie sufletele și desfigurează chipurile. În aceeași arie a simbolurilor este și pictura intitulată *Colosul*, ale cărei semnificații estetice conturează terifianta deznădejde, emoțiile și sentimentele trăite de artist la scară cosmică, dimensiunile „veritabilei filosofii a absurdului și a disperării"- cum le definea Jacques Lassaigne.

În 1824, pictorul pleacă din Spania și se stabilește în Franța, la Bordeaux. În vederea îngrijirii sănătății Goya obține de la rege dezlegarea oficială pentru plecarea din țară, la Plombières, vestit loc pentru apele curative. De fapt dorința reală a lui Goya era să se desprindă din atmosfera de teroare a regimului monarhic al lui Ferdinand al VII-lea, profund detestată de pictor. Astfel, aflat la venerabila vârstă de 78 de ani, marele artist se alătură multora dintre prietenii săi exilați în Franța, la Bordeaux.

Deși stânjenit de infirmitate și de vârstă, Goya își simte spiritul eliberat de presiunea obligațiilor și a obediențelor cărora fusese silit să le facă față în Spania. Spre surprinderea prietenilor pictori spanioli, Goya nu se oprește la Plombières, ci pleacă la Paris, pentru a vedea noutățile *Salonului*. Momentul era istoric pentru evoluția picturii. Delacroix expunea atunci *Masacrul din Chios*, iar pictorii englezi înnoiau peisajul cu viziunea unei picturi de *plein-air*.

În Franța, la Bordeaux, Goya a pictat fără încetare până când s-a stins din viață, în 1828. Operele create în acea perioadă artistică au primit o particulară boare subtilă de fluiditate în tonurile de culoare. Anvelopa luminoasă a armoniilor cromatice delicate era dublată de expresia senină a armoniei artistului cu sine, necunoscută la plecarea din Spania. Dintre aceste imagini, realizate de Goya în acei ani, *Lăptăreasa din*

Goya. *Antonia Zárate*, Ermitaj





Goya. *Uriașul*

Bordeaux este opera surprinzătoare nu doar pentru creația pictorului, ci și pentru momentul istoric al evoluției colorismului în pictura europeană. Despre acest ultim tablou al lui Goya se poate spune că vestește Impresionismul, prin mutațiile picturii din atelier în *plein-air*; prin folosirea colorismului luminos și a raporturilor calorice – a tonurilor reci pentru umbră și a tonurilor calde pentru zonele de lumină – prin dispariția viziunii tenebrelor și înlocuirea acestora cu un univers liric, pus în serviciul culorii și al luminii.

Uriașa creație a lui Goya cuprinde numeroase lucrări în pictura de șevalet (nud, portrete și tablouri de compoziție, ultimele două genuri abordate cu precădere de artist), în pictura monumentală (frescele destinate unor biserici din Madrid și frescele din casa artistului, *Quinta del Sordo*), în grafică – (ciclurile gravurilor în *acva forte* și *acva tinta*).

În ampla galerie de portrete, locul important îl ocupă atât personalități oficial e ale epocii, cât și prieteni și cunoscuți, figuri pitorești spaniole, sau propriul chip. Portretele prinților, gentilomilor și doamnelor de onoare i-au prilejuit lui Goya nu numai sublinierea individualității fizionomiilor sau tipologiilor, ci și diversitatea lor expresivă. El dezvăluie extensia disponibilităților multiple și complementare ale spiritului uman, imprevizibile valențe emoționale, gata a se consuma. Printre portretele de mare forță expresivă se numără: *Portretul Ducesei de Alba, Femeia cu evantai, Doña Isabela Cobos de Porcel, Tânăra cu urcior* și mai ales *autoportretele*. Față de modelele regale, Goya manifestă interesul analistului fascinat de ipostazele biologicului și psihologiei umane, fără a se feri să fixeze ceea ce observa ochiul său neîngăduitor și ceea ce îi revela spiritul său critic.

Impresionanta suită de portrete ale familiei regale, realizată de pictor, șochează prin neobișnuita virulență a spiritului critic manifestată de artist față de aceste modele. Portretele individuale și portretele de grup ilustrează cu asprime caracterul de degenerescență a membrilor acestora. Monarhul este bătrân, greoi la minte și la trup. Fizionomia respingătoare a reginei, expresia ei de viclenie, surâsul provocator al acesteia sunt surprinse de Goya cu obiectivitate. Rudele regale au figuri bestiale. Și totuși, interpretarea place tuturor. Nimeni nu se supără.

Suita *autoportretelor* ilustrează schimbările fizionomice și expresive, produse o dată cu trecerea anilor. Expresia de orgoliu din *Autoportretul cu joben*, pictat de Goya la tinerețe, adaugă mai târziu chipul matur și obosit al bărbatului cu bereta de pictor, trăsăturile alterate de uzura vieții, privirea grea și blândețea gravă a înțeleptului.

Bătrân și bolnav, nefericit de dezamăgirile trăite o dată cu urmările celei de-a doua revoluții, cu revenirea monarhiei și introducerea teroarei de către Ferdinand al VII-lea, Goya se abandonează obsesiilor în desenele și gravurile sale. Accentele originale ale operei sunt date de fiorul patetic și tragic încărcat de tenebre, de apoteotica expresie a angoasei disperării și

Goya. *Bătrânele*, detaliu



izolării de lume, de durerea în fața nedreptăților. În aceeași epocă, în Germania, Beethoven, „Titanul de la Bonn" trăia aceeași dramă a singurătății și surzeniei, a dezamăgirii și pierderii nobilelor iluzii.

Tablourile de compoziție, imagini panoramice cu caracter festiv, scene de carnaval, luate din afara Madridului, cu orizontul câmpiei și dealului desfășurate pe ample orizontale ondulate sau imagini, în care se oficiau scene religioase, îl impun pe Goya printre marii componiști ai picturii moderne. Inspirate din mediile Curții spaniole sau din mediile periferice ale Madridului, subiectele zgomotoase și pestrițe ale acestora din urmă se transfigurează într-un seducător mozaic de culoare și lumină. *Romeria de San Isidro*, scenele de tauromahie și, mai ales, scenele inspirate de evenimentele politice contemporane intitulate: *Dos de Majo (2 Mai)* și *Tres de Majo 1808 (3 Mai 1808)* ilustrează amplul univers emoțional și filosofic, implicarea în eveniment, capacitatea pictorului de a da inedite soluții compoziționale fiecărei opere. *Tres de Majo 1808*, compoziție inspirată de evenimentul istoric al năvălirii armatei franceze în Spania, prezintă scena tragică a execuției luptătorilor spanioli pentru libertate, represiunea care a umplut de groază și de indignare poporul spaniol în fața cruzimii și nedreptății armatei cotropitoare. Goya se face ecoul durerii și mâniei poporului spaniol. Geniul pictorului se înflăcărează alături de mișcările poporului său, condamnă cruzimea sălbatică a soldaților francezi, își strigă protestul cu un răscolitor patetism, neîntâlnit în arta epocii. Scena se petrece noaptea. Plutonul de execuție se află în umbră, în poziție de tragere. În întunericul nopții, spaniolii condamnați la moarte sunt luminați puternic de reflector. În fața carabinelor, răzvrătiții înalță brațele spre cer, își oferă eroic trupurile. Soluția plastică de sinteză, folosită de Goya, ordonează compoziția, delimitând tranșant grupurile personajelor. Pictorul focalizează atenția asupra eroului principal, spaniolul care urmează să fie executat, prin reflectorul de lumină. Bluza albă, incandescentă, brațele înălțate asemenea unui crucificat, chipul răvășit de revoltă și mânie în fața nedreptății încarnează sacrificiul eroic. Proiecția puternică a reflectorului către stânga spațiului ordonează compoziția în asimetrie, neobișnuita structură negând soluția clasică poussinistă. Pentru Goya, centrul compozițional se confundă cu centrul emoțional, astfel deplasarea interesului se fixează asupra eroului principal al acțiunii, asupra momentului de maximă tensiune a acestuia.

Universul morfologic, limbajul plastic și expresiv al picturii lui Goya, al frescelor sale și al ciclurilor de gravuri și litografii, procedeele tehnice, modalitățile



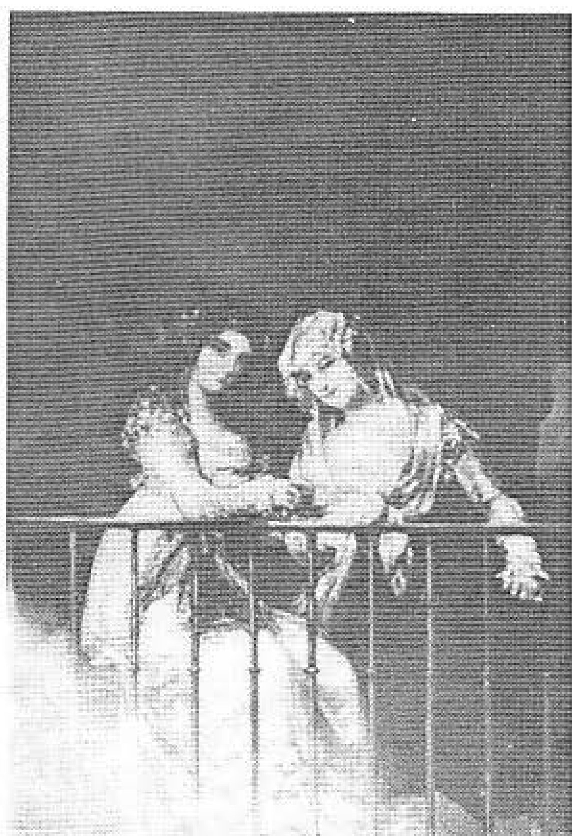
Goya. *Saturn devorându-și fiii*

plastice și expresive folosite de genialul artist spaniol definesc calitățile marelui desenator și colorist care își folosește măiestria în scopul expresiei dezvăluitoare a situațiilor zguduitoare ale vieții și trăirilor umane animate de patos.

Fantezia ia naștere sub năvala angoasei și dezamăgirilor. *„Somnul rațiunii naște monștri"*, celebra compoziție, este imaginea simbolică a teribilei neliniști și a pateticei nefericiri a Marelui surd. Starea de disperare, tensiunea și sfâșierea interioară sunt regăsibile atât în pictură, în compozițiile cu caracter simbolic intitulate *Colosul, Saturn devorându-și fiii* sau *Sabatul*, cât și în gravură.

Grafica ciclurilor de gravuri *Dezastrele războiului (Los Desastres de la guerra)* și *Capriciile (Los Caprichos)*, stampele și litografiile, desenele în sanguină și sepia definesc calitățile de mare desenator ale lui Goya. *Dezastrele războiului* fixează spectacolul tragic al martiriului poporului spaniol sub ocupația armatei franceze. Obsedat de cele văzute, Goya compune scene intitulate de artist „Asta nu se poate vedea", „Ce să faci mai mult", cutremurătoare imagini ale atrocității, de neconceput, făcute cu nepăsare și sadism de soldații francezi.

Tenebrele, dominate de fantasmele singurătății și surzeniei, de obsesiile grotescului hidos al nedreptăților sociale, ies la lumină în gravurile lui



Goya. *Balconul*

Goya, în puternicele accente de satiră moralizatoare. Un univers înspăimântător și fabulos, chipuri hidoase, monștri năvălesc din subconștientul artistului bântuit de spaime și animă personajele contorsionate din desenele și gravurile cu caracter simbolic ale ciclului *Capriciile*.

Negrul conturului incizează cu precizie situațiile fantastice din gravurile în acva forte și acva tinta ale ciclului *Capriciile*. Intervențiile accentelor par înaripate de halucinația spaimei și ororii. Negrul tușului înscris în albul hârtiei vibrează cu intensitate dramatică în suprafețele acoperite de abisul neliniștii. Desenele sale, ca și gravurile, au forme năvalnice, cu accente expresioniste, linia incisivă și jocul de valori sunt încărcate de tensiunea trăirii. Modalitățile și tehnicile tradiționale ale seriilor de gravuri în acvaforte și acvatinta au fost îmbogățite, în ultima parte a vieții, de noile procedee ale litografiei, recent inventată în Germania, artistul dând luminii primele sale zece litografii.

Modalitățile de expresie ale picturii lui Goya impun o uimitoare capacitate transfiguratoare a formei. Modernitatea paletei, a armoniilor cromatice și a tușei, colorismul și picturalitatea artei lui Goya constituie un capitol estetic important în sine. Forma este desenată cu tușe rapide și evidente, culoarea este pusă în plaje mari. Griurile evoluează sub forma tentelor violacee, a atingerilor argintii sau a transparențelor lunare. Albastrurile mătăsoase și rozurile sidefii vibrează în masele de culoare, în atingerile delicate sau puternice ale gestului penelului. Acordul cromatic urmărește raportul dintre închis și deschis, contrastele valorice puternice, nuanțarea negrului colorat. Griurile transparente și colorate, rozurile mătăsoase și luminoase amintesc experiențele lui Velázquez din suita *Infantelor*. Forța și frumusețea picturalității tablourilor lui Goya se dezvăluie în savorile tușelor evidente și vivace. Diversă și liberă, sensibilă și expresivă, tușa penelului lui Goya poartă valențele estetice ale unei înalte expresivități artistice. Ca și în pictura marelui său înaintaș Velázquez, tușa în tablourile lui Goya este aplicată conform conceptului bidimensionalității. Colorismul și picturalitatea celor doi mari spanioli, Velázquez și Goya, universurile înalte ale științei și artei lor vor constitui surse majore pentru pictorii generațiilor viitoare. De la tușele grase, bine saturate de pigment, până la cele delicate și fluide care asigură transparența și suavitatea straturilor subțiri de culoare, spectacolul colorismului lui Goya și al pensulației de tip pictural evoluează într-o concepție cromatică de tip simfonic. Simfonismul colorismului lui Goya traversează pasaje spectaculare, de la negrurile vibrate la alburile incandescente, trecând prin toată varietatea armoniilor cromatice, a relațiilor calorice ale tonurilor calde și reci, dozate cu știința savantă a

Goya. *Fata cu ulciorul*, Muzeul de Artă, Budapesta



Goya. *Prostănacul*



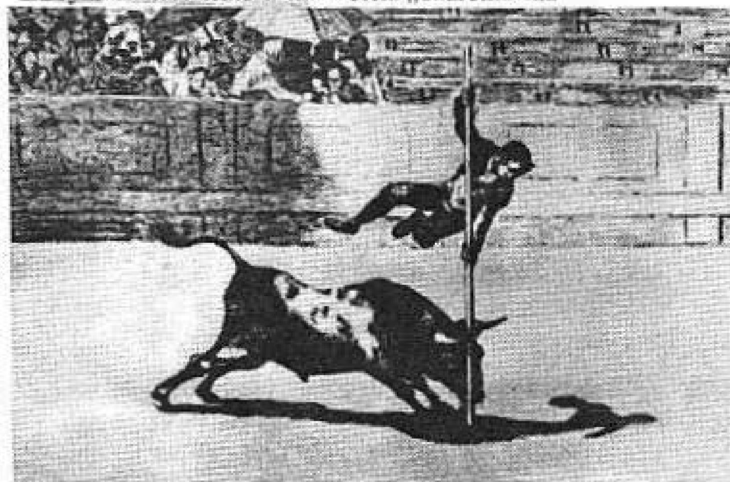
echilibrului cantitativ şi calitativ, cromatic şi luministic. Nuanţarea negrului şi griului constituie în arta lui Goya un aspect particular al înaltei virtuozităţi expresive spre care, de altfel, au fost îndreptate aspiraţiile din totdeauna ale marilor pictori. În efortul acestora, puţini au reuşit să stăpânească negrul, să-l îmbogăţească astfel încât acesta să apară colorat şi amplu. Printre aceştia îi amintim pe Cranach, Holbein, Rafael şi Velázquez. Aceeaşi ambiţie a animat pictorii să realizeze performanţe ale colorării şi transparentizării griurilor, pictori dintre care îi amintim pe Rafael şi Velázquez. În picturile lui Goya negrul este amplu, somptuos şi colorat, este transfigurat în valori cromatice. Lupta cu timbrul cromatic şi luministic al acestei non-culori, colorarea negrului şi griului vor fi continuate şi în pictura generaţiilor următoare, un performeur în acest sens va fi Edouard Manet, a cărui operă va constitui un subiect aparte în cadrul capitolului rezervat Impresionismului.

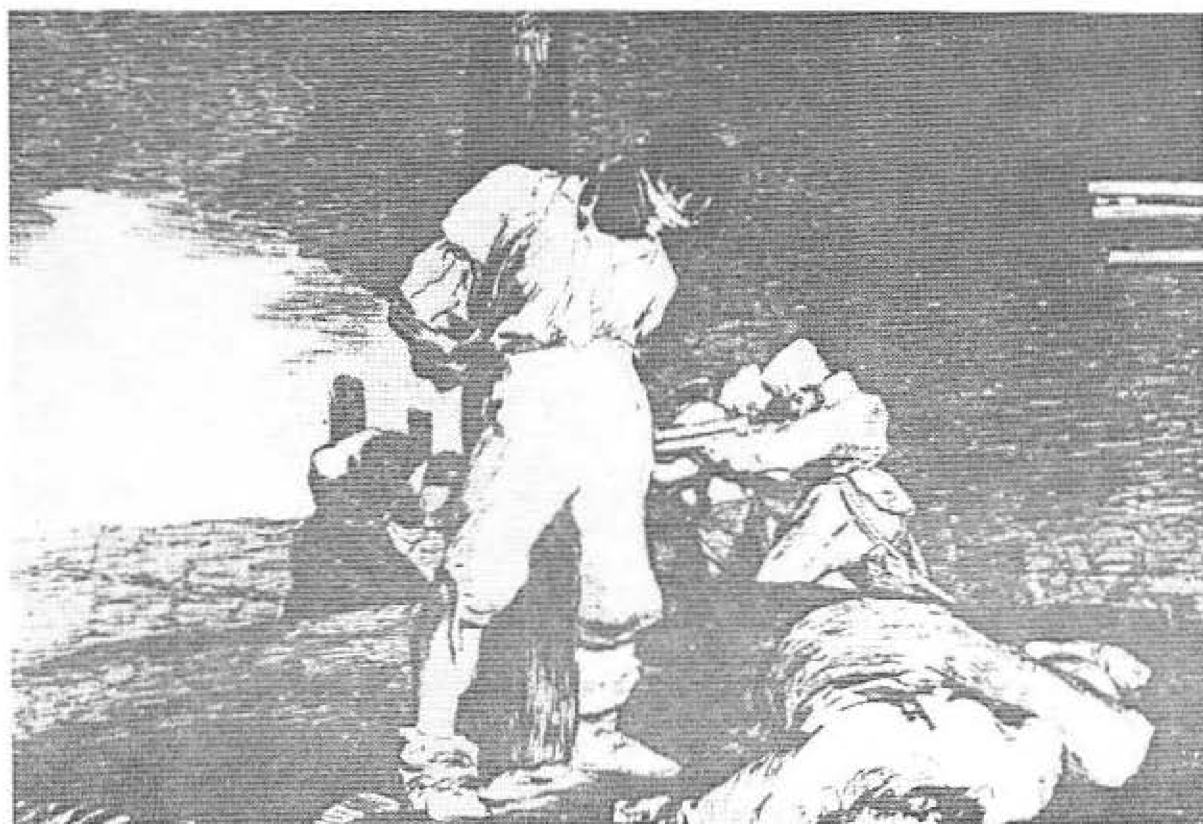
Conţinutul filosofic al operei lui Goya este la fel de emoţionant ca şi valorile expresive ale limbajului pictural. Pasiunea artistului este vădită în implicarea sensibilă şi afectivă, în înţelegerea existenţei umane. Evenimentele tragice ale destinului fiinţei umane, trăirile sufleteşti complexe şi transformările biologice ale artistului, săvârşite sub acţiunea timpului şi a faptelor, precum şi nevoia de a le dezvălui în imaginea plastică au modelat viziunea estetică a operei lui Goya, singulară prin patetism, nu numai în pictura spaniolă, ci în întreaga pictură europeană a epocii.

Accentele expresioniste şi ironia caustică folosite de Goya în portretele familiei regale, îngroşările coşmareşti ale chipurilor din lucrarea intitulată *Bătrânele* surprind aspecte groteşti ale biologicului degradat de degenerescenţă sau de vârsta înaintată. Oroarea lui Goya în faţa urâtului fizic şi moral atinge intensităţi necunoscute în pictura europeană a epocii. Stările de spaimă în faţa brutalităţii şi cruzimii precum şi oroarea faţă de panica mulţimii sunt la fel de intense în creaţia artistului ca şi teama de singurătate. Zguduitoare prin unda profundei sale nefericiri, reflectată în tenebrele vizionarismului asupra existenţei şi destinului uman, operele pictorului poartă amploarea măreţiei geniului. În pictură, simbolurile şi fantasticul se împletesc. Imaginile cu nebuni, compoziţiile impregnate de teroarea supliciilor inchizitoriale şi de viziunile atroce sau scenele de carnaval sunt interpretate ca momente desprinse din infern.

Universul dramatic al artei lui Goya şi extensia estetică spre orizontul expresionist sunt potenţate de dimensiunea grandorii geniului, de transfigurarea vizionarismului, vestitor al Expresionismului şi Suprarealismului modern din arta universală a secolului al XX-lea.

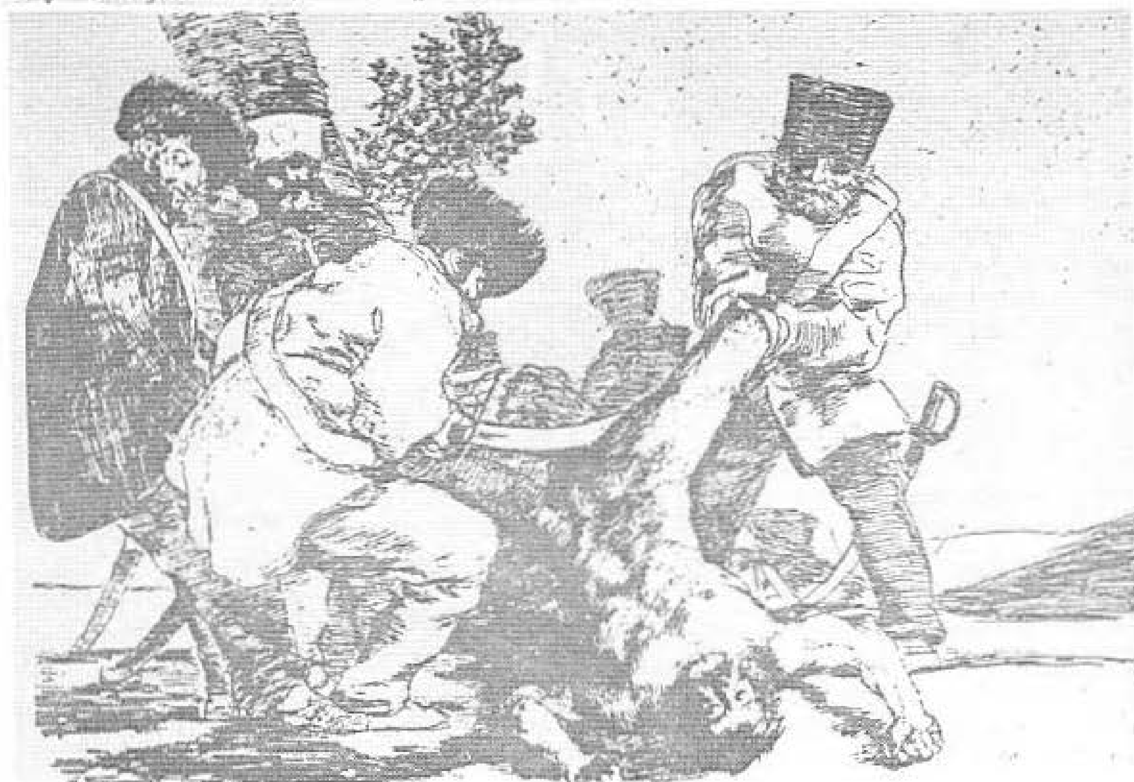
Goya, *Săritură temerară* din seria „Tauromachia"





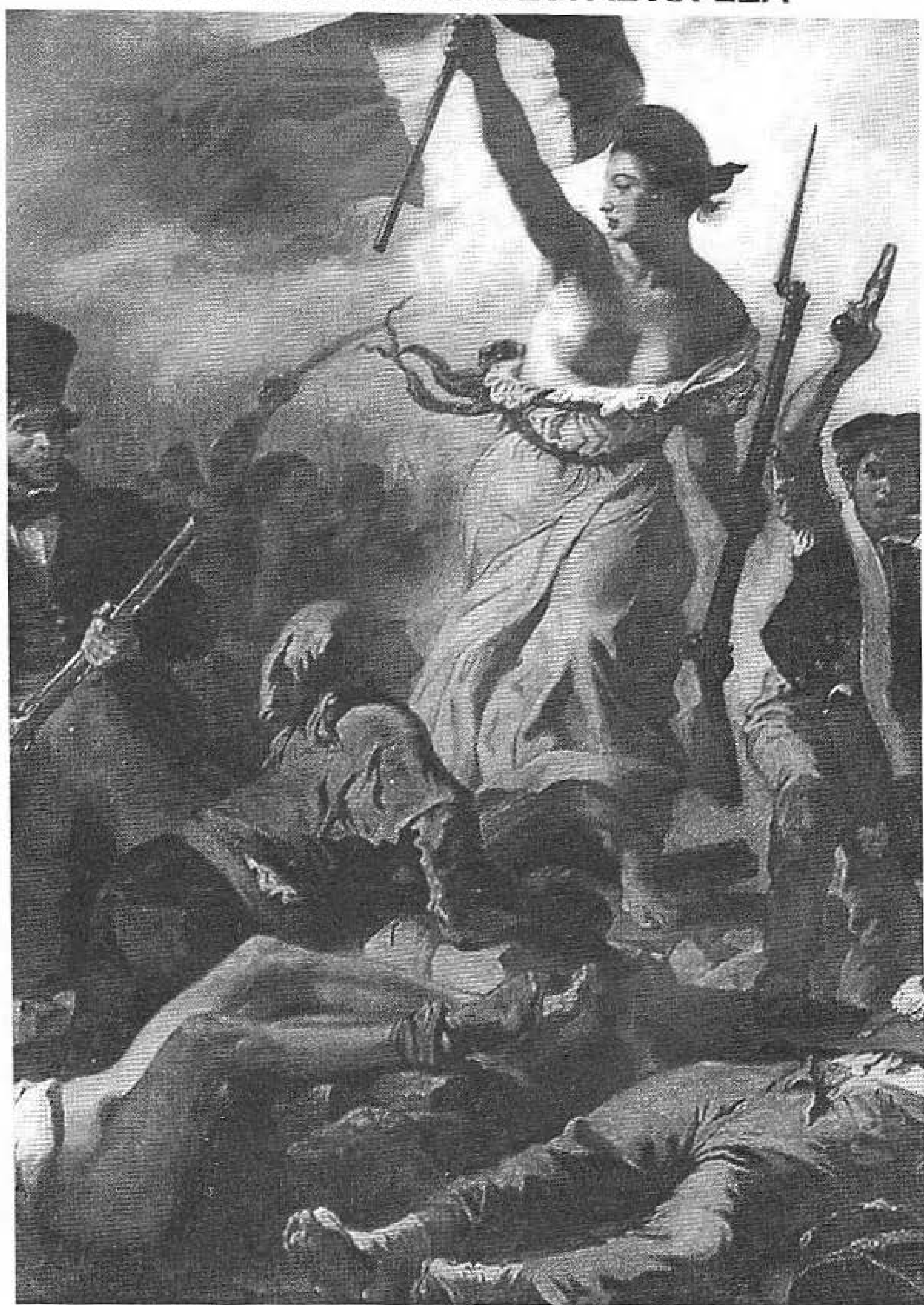
Goya. *Asta nu se poate vedea*, din ciclul „Dezastrele războiului"

Goya. *Ce să faci mai mult*, din ciclul „Dezastrele războiului"



Partea a doua

ARTA EUROPEANĂ ÎN SECOLUL AL XIX-LEA ŞI LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-LEA



Eugène Delacroix. *28 Iulie 1830: Libertatea călăuzind poporul*, detaliu. Luvru, Paris



François Rude, *La Marseillaise*, detaliu

FRANŢA
ÎN PRIMELE DECENII ALE SECOLULUI AL XIX-LEA

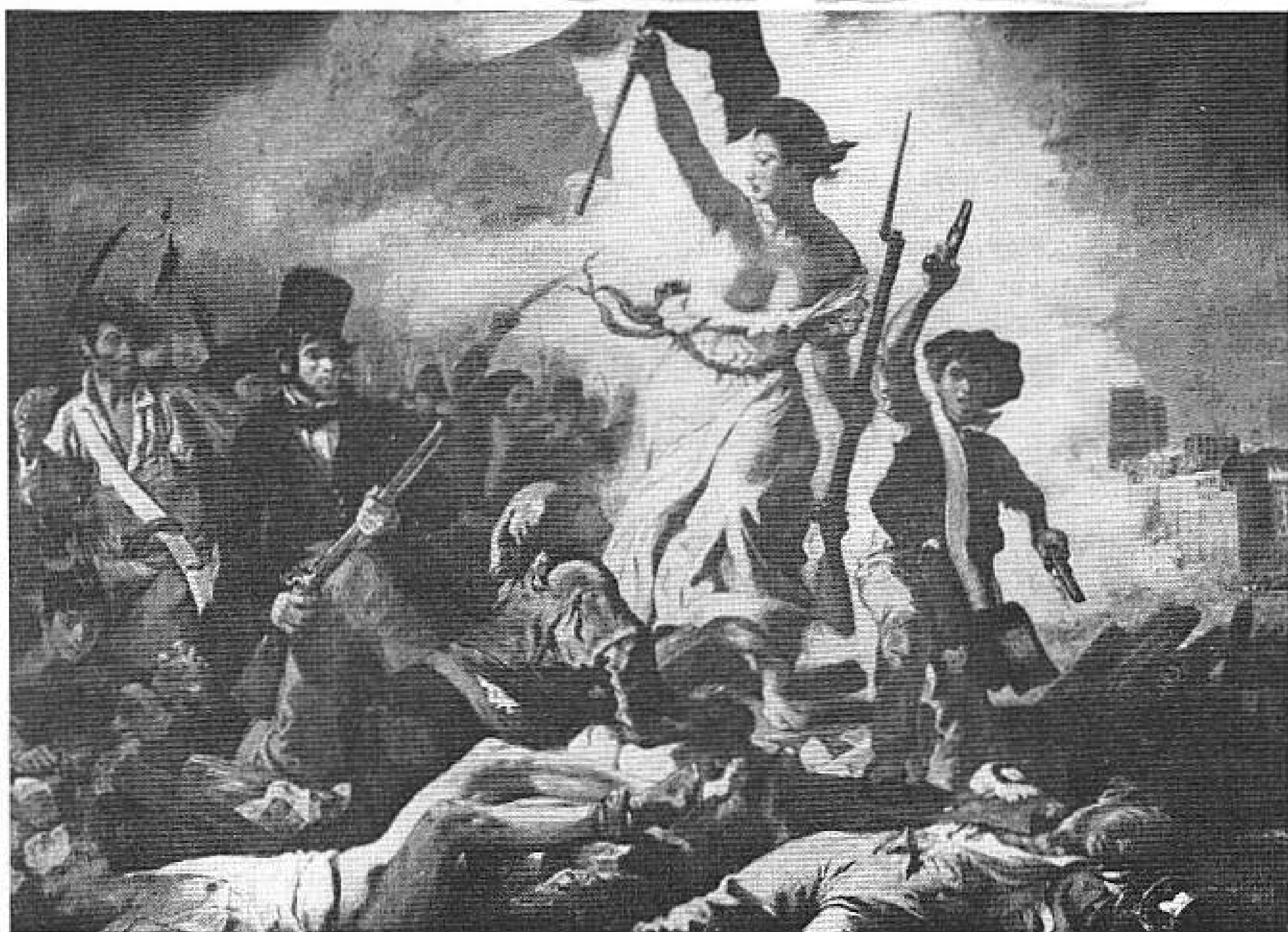
ROMANTISMUL

Nu se cunoaşte încă originea termenului acestei orientări stilistice, considerate de către unii autori stil, de către alţii, curent sau mişcare artistică, manifestate în cultura europeană încă de la începutul secolului al XIX-lea, în câteva zone ale continentului, după cum nu se poate spune că există un singur Romantism. Condiţiile afirmării acestuia au fost determinate de factori locali diferiţi. „Le mal du siècle" şi-a aflat ecou în romantismul francez al operei lui Chateaubriand. Animată de pesimism, de ideile monarhiste şi clericale, opera acestuia este net opusă romantismului operei lui Hugo însufleţită de spiritul progresist, de marile idealuri şi aspiraţii ale omenirii. Caracterele particulare ale şcolilor romantice din Europa au fost impregnate, mai mult sau mai puţin, de coloratura politică şi ideologică, elementele de progres coborând sau urcând, accentuând sau diminuând fluxul emoţional al exaltărilor, al patetismului sau panteismului. Romantismul german s-a caracterizat prin dominanta filosofică idealistă. Romantismul rus a avut o orientare deschisă spre conţinuturi şi accente progresiste.

Chiar în aceeaşi ţară, Romantismul nu este uniform, nu se manifestă sub aceleaşi repere ale dialecticii imaginii.

În artele plastice, Romantismul s-a manifestat asemenea unei descătuşări explozive a exaltărilor şi entuziasmelor, a tumultului trăirilor afective. Clasicismul s-a definit opus faţă de Romantism, nu doar prin prezenţa vieţii emoţionale ţinute sub controlul raţiunii, exprimate în modalităţi echilibrate, ci mai ales prin

Delacroix. *28 Iulie 1830: Libertatea călăuzind poporul*, Luvru, Paris



vidul afectiv și caracterul generalizator al categoriilor etice și estetice. Rațiunea, ordinea și echilibrul, caracteristice Clasicismului, aveau să fie înlocuite prin implicațiile pasionale ale Romantismului, care a adus cu sine *primatul subiectivității, tensiunea trăirilor individuale, liberul arbitru.*

În cadrul culturii romantice, fie literatură, pictură sau muzică, viața sentimentală se situează pe primul plan. Totodată are loc o redescoperire a vieții subconștientului și visului, uneori cu elemente ale iraționalului. Viața afectivă, implicarea pasională ocupă locul primordial. Universul emoțional al Romantismului se proiectează, în plan psihologic, în dimensiunile elanului și al tumultului trăirilor, precum și în stările perpetue de nemulțumire și de căutare. Aceste coordonate particulare au în plan psihologic rădăcinile hrănite de condițiile sociale și economice. În primele decenii ale secolului al XIX-lea, în artele plastice se produce o clarificare a protestului romantic împotriva dogmatismului estetic. Evenimentele istorice de la sfârșitul veacului al XVIII-lea și din primele decenii ale veacului următor au marcat schimbări profunde în politica și structura societății franceze. Câteva dintre momentele dramatice ale evoluției istorice au început cu Revoluția burgheză din 1789, ale cărei urmări s-au înscris până în 1794.

Regimul contrarevoluționar termidorian și cel al Directoratului au fost urmate de dictatura militară a lui Napolean Bonaparte, apoi sub forma Consulatului și a Imperiului. Războaiele purtate de Napoleon cu sprijinul burgheziei franceze, eșuarea idealurilor napoleoniene au determinat în succesiune schimbarea totală a mentalităților o dată cu perioada Restaurației Bourbonilor, exceptând cele „100 de zile" ale reîntoarcerii lui Napoleon. Epoca anilor 1814 – 1830 a conturat restabilirea dominației marii aristocrații. Evenimentele din iulie 1830 au adus o dată cu Revoluția burgheză răsturnarea dinastiei Bourbonilor. Răscoalele din Lyon (1831, 1834), acțiunile armate organizate de muncitori împotriva dominației burgheze și, apoi, Revoluția din februarie 1848 au afirmat o nouă forță socială pe scena istoriei Franței și a continentului.

Toate aceste evenimente au însemnat, de fapt, crearea unor trasee de mentalități hotărât diferite față de conținutul artei aristocratice a stilului Rococo.

Romantismul a apărut ca o stare de spirit, ca expresie a exaltării generațiilor tinere, în timpul epopeii napoleoniene. Dezamăgirile eșuării idealurilor, neîmplinirea aspirațiilor au fost urmate de contrarierea, nemulțumirea și dezgustul, apărute în expresia de melancolie și de neliniște, în sentimentele de insatisfacție reflectate de artiști în pictură, literatură, în muzică, în starea numită „mal du siècle". Conflictele sociale dramatice, evenimentele istorice cutremurătoare ale Franței au determinat un fundal de repere existențiale noi.

Unii artiști se resemnează în fața realităților și evadează în irațional, alții, dimpotrivă, se apropie din ce în ce mai mult de realitate. În acest orizont spiritual, pictura lui Delacroix oferă spectacolul confruntării



Jean-Antoine Gros, *Ciumații din Jaffa*, Luvru, Paris

sentimentelor omului romantic, a artistului foarte sensibil cu realitățile din jur. Implicarea în evenimentele istorice contemporane, participarea la revoltele sociale sunt caracteristice multora dintre artiștii romantici.

PICTURA

Conținutul ideatic al picturii romantice a adus pentru întâia dată în creație subiectele eroice contemporane de mare tensiune, temele istorice, conflictele violente, mizeriile și tragedia războiului, eroii antagonici. Acțiunea captivantă, animată de compoziții cu mulțimi de personaje, are adeseori accente dramatice. Personajele au entuziasm, gesturi patetice, expresie vizionară. Compozițiilor romantice cu conținut istoric, eroic sau tragic, cât și portretelor cu pronunțat caracter expresiv li se alătură peisajele animate de ruine misterioase, imagini dramatice ale naturii proiectate pe cerul acoperit de incendii sau furtuni, scene de viață tumultuoasă, cu caracter episodic, acțiuni desfășurate în elanul mișcării.

Alegorii și simboluri, trăiri pasionale, patetice dezlănțuiri sau ansambluri tragice își fac apariția o dată cu pictura preromanticilor și a romanticilor, cu marile compoziții ale lui Jean-Antoine Gros, Théodore Géricault și Eugène Delacroix. Viziunea romantică a inclus emoțiile puternice, avântul eroic, sentimentul disperării, stările de exaltare, într-un cuvânt trăirile individuale intense. Romantismul a înlesnit diversificarea stilurilor individuale, în funcție de natura mișcărilor nuanțate ale sensibilității și emoțiilor, trăite potrivit propriului temperament artistic. Urmarea a fost evidentă în conturarea interpretărilor atât de diferite: epică, retorică, eroică sau dramatică, viziunea monumentală sau grandilocventă, făurindu-se astfel opere ale căror axe stilistice au desființat regula celor trei unități ale Clasicismului. Noi categorii estetice și-au făcut apariția: urâtul, grotescul, macabrul, pitorescul, feericul, fantasticul, bizarul sau amestecul de tragic și comic.

Universul morfologic al picturii, redimensionat prin geniul lui Eugène Delacroix, șeful școlii romantice franceze, a impus culoarea ca element plastic și expresiv primordial. Ductul a primit valori cromatice în contextul acordului coloristic. Exaltarea culorilor s-a realizat prin alăturarea parțială a tonurilor complementare. Tușa a câștigat valori expresive în sine. Pensulația a dobândit valențe plastice noi. Aparentă, vie, dinamică, pensulația a devenit modalitate de comunicare a gestului și tensiunii lăuntrice a pictorului. Paleta cromatică sonoră a fost realizată prin folosirea tonurilor strălucitoare, prin dominanta roșurilor și auriurilor, a tonurilor de verde și de albastru, acestea din urmă servind zonelor de umbră colorată și transparentă. Șarpantele compoziționale – geometrică și cromatică – urmează sensurile compoziției dinamice, structura axială complexă.



Gros, *Bonaparte la Podul de la Arcole*, Luvru, Paris

Interpretarea lirică, anvelopa sentimentală sau eroică articulează complexitatea Romantismului impusă de dinamica sentimentelor. Stările conflictuale, contradicțiile, discontinuitățile sentimentelor au cerut noi modalități plastice.

În morfologia picturii romantice reacția contra Clasicismului se caracterizează prin afirmarea culorii ca modalitate de expresie plastică majoră. Culoarea, formă de comunicare emoțională, devine principal mijloc de expresie. Armoniile sonore, acordurile strălucitoare, efectele de luminozitate exotică vor servi compozițiilor cu axe divergente. Proiecții explozive, stări tensionate, personaje cu gesturi expansive, trupuri în cavalcade eroice dimensionează cultul sacrificiului și al înaltelor tensiuni emoționale.



Gros. *Portretul lui Fournier-Sarlovèze*, Luvru, Paris

Delacroix vede diferențele și exagerările unor artiști contemporani și se întoarce la anumite forme ale Clasicismului.

În cadrul ierarhiei genurilor, **compoziția (istorică, mitologică și religioasă)** se definește ca prioritară. Ceea ce apare ca noutate în cadrul compoziției istorice este subiectul inspirat din evenimentul contemporan. Mari compoziții, fixate în capodopere ca: *28 Iulie 1830: Libertatea călăuzind poporul* sau *Grecia la Misolonghi* evocă luptele de stradă ale francezilor sau Războiul de eliberare al grecilor de sub ocupația turcă.

În afara compoziției istorice, **pictura de gen**, pictura de interior inspirată de pitorescul lumii orientale este practicată îndeosebi în timpul Imperiului și sub Restaurație, sub Ludovic Filip. **În portret** este propusă o viziune a sintezelor tipologice, a interpretării nuanțate a acordului dintre fizionomie și trăsăturile morale. Excepționale ca introspecție psihologică sau ca transfer în universul categoriilor estetice sunt portretele realizate de pictorii epocii, chiar neoclasici, pentru a-l aminti pe Ingres cu splendidul portret făcut *Domnului Bertin*. Atât pictorii preromantici cât și cei romantici, în mod deosebit Delacroix, prin portretistica sa, în capodopere ca *Portretul lui Chopin*, anunță preocuparea pentru lansarea în analiza introspecției psihologice și caracterologice.

Peisajul cunoaște mari schimbări. De la concepția sintetică a lui Poussin, de la redarea generalului și permanentului interpretării clasice, peisajul evoluează către exprimarea stărilor sufletești ale pictorilor. S-ar spune că peisajul fixează geografia conținutului stărilor sufletești, se individualizează, redă tranzitoriul, sugerează variația ceasurilor diferite ale zilei, etapă ce va permite, mai târziu, apariția concepției impresioniste.

În evoluția cronologică a Romantismului constatăm câteva etape importante.

Afirmarea unor modalități preromantice s-a conturat ca primă etapă în însuși Clasicismul artei franceze din timpul epopeii napoleoniene. Pictura lui Jean-Antoine Gros, ivită o dată cu ascensiunea politică a lui Napoleon, a urmat acest traseu, deschizând orizontul participării emoționale intense a creatorilor romantici în pictură.

După 1815, asistăm la înmulțirea studiilor făcute de artiști asupra Evului Mediu și Renașterii. În artele plastice *Salonul* din 1824 afirmă noul spirit. Romantismul se impune în 1830 ca eveniment de răscruce produs în literatură, o dată cu prezentarea piesei „Hernani" scrisă de Victor Hugo. An după an, operele cu implicație romantică se succed într-un ritm alert.

În acest cadru istoric și cu această stare de spirit, compoziția lui Géricault *Pluta Meduzei* a declanșat în pictură explozia Romantismului.

Pictorii ale căror opere au pregătit romantismul lui Delacroix au fost Jean-Antoine Gros și Théodore Géricault.

Jean-Antoine Gros (1771 – 1835) a fost pictorul înzestrat cu o înaltă sensibilitate artistică al cărui destin creator a marcat primele forme ale Romantismului. Deși elev al lui David, viziunea sa coloristică a fost influențată de pictura lui Rubens aflată în Galeria Palatului Luxembourg din Paris. Pictorul francez a trăit revelația capodoperelor artei italiene a Renașterii, în timpul îndelungatei sale șederi



Gros. *Napoleon vizitând câmpul de luptă de la Eylau*, Luvru, Paris

la Roma. Momentul hotărâtor al destinului lui Gros a fost marcat de întâlnirea cu Napoleon. Entuziasmul şi exaltarea, trăite în cursul evenimentelor istorice ale epocii napoleoniene, îl aduc pe Gros în postul de pictor oficial al gloriei Republicii şi Imperiului şi, apoi, al restauraţiei Bourbonilor.

Compoziţiile cu caracter istoric şi contemporan, pictate de Gros, se disting prin marile dimensiuni ale pânzelor, prin structurile axiale complexe şi paleta foarte bogat colorată. *Bonaparte la Podul de la Arcole* (1796, Luvru, Paris) şi *Murat la Abukir* (1806, Castelul Versailles) sunt la fel de impresionante ca implicare afectivă, precum compoziţiile: *Ciumaţii din Jaffa* (1804, Luvru, Paris), *Câmpul de luptă de la Eylau* (1808, Luvru, Paris). Prin elanul şi patosul manifestate în toate picturile lui, Gros rămâne un artist deosebit de pictorii generaţiei lui. Deşi pictor oficial, el şi-a păstrat autonomia gândirii şi interpretării artistice. Gros a fost pictorul care şi-a permis să interpreteze liber istoria şi evenimentul contemporan, să proiecteze cu obiectivitate individualităţi şi personalităţi eroice. Elev al lui David, el a ignorat total convenţionalitatea şi răceala academistă a picturii maestrului său. Fiinţele prezentate în compoziţiile lui Gros au viaţă şi sunt dominate de tensiuni patetice şi elanuri eroice. Oamenii trăiesc, se luptă cu pasiune şi mor. Fiinţele umane se învălmăşesc alături de trupurile cailor în luptă. Grandoarea curajului în faţa morţii, dinamica ritmurilor scenelor de război conturează sinteza monumentală a compoziţiilor lui Gros, animate de un nerv şi de o tensiune neacceptate vreodată de maestrul său. Corespondenţa tânărului pictor cu David, pe tot traseul parcurs alături de armatele lui Napoleon până în Egipt, ilustrează atât pătimaşa participare a lui Gros la evenimentele cotidiene ale războaielor, cât şi devoţiunea elevului faţă de maestru, respectul pentru exigenţele severe şi absolute ale acestuia. În urma încheierii acestei etape a epopeii napoleoniene, întors la Paris, în cercurile artistice davidiene, tânărul pictor pierde fantezia artistică. Aflat în derută şi incertitudine, Gros a oscilat între impulsul propriului temperament pasionat şi Neoclasicismul sec şi auster promovat de David, maestrul respectat şi admirat. La cincizeci şi patru de ani, pictorul Jean-Antoine Gros se sinucide.

Apreciabilul merit al picturii lui Gros se datorează viziunii ample a structurilor compoziţionale, remarcabile prin geometria imaginii şi armoniile cromatice îndrăzneţe. Paleta acordurilor coloristice bogate, pigmenţii puri şi accentele puternice de culoare sunt susţinute de intensităţile cromatice sonore. Viziunea dinamică şi elanul eroic al compoziţiilor istorice, expresia vie a comunicării temperamentului

tumultuos al artistului au dat picturii franceze impulsul marii revoluții artistice produsă de Romantismul lui Delacroix.

Théodore Géricault (1791 – 1824), deși a trăit atât de puțin și a creat o operă restrânsă cantitativ, viziunea sa artistică puternic originală a tulburat echilibrele stabilite de Neoclasicismul picturii lui David. Prima sa operă, *Ofițer de vânători călare din Garda imperială* (1812), a fost cea dintâi reacție contra Neoclasicismului lui David. Temperamentul tumultuos al acestui tânăr pictor, neobișnuit de intensa implicare afectivă și emoțională îl vor impune șapte ani mai târziu în atenția publicului și artiștilor, o dată cu realizarea capodoperei sale, *Naufragiul Plutei Meduza*.

Îndrăzneața interpretare a acestei opere, a cărei compoziție a suscitat violente critici, a fost apreciată de contemporani ca autoritară anulare a elementelor neoclasice. Géricault a continuat să lucreze în Anglia, unde a fost mai apreciat și unde a pictat îndeosebi cai. Pasiunea pentru cai i-a fost însă fatală. La 33 ani, pictorul murea într-un accident de călărie, încheindu-se astfel brusc activitatea sa artistică, desfășurată pe mai puțin de 12 ani (1813 – 1823). Interesul pictorului pentru evenimentele contemporane cu caracter tragic conturează în pictura franceză a epocii axele stilistice ale unei originale și dramatice viziuni artistice.

Proiectele marilor compoziții, scenele de mari dimensiuni, inspirate din evenimentele contemporane, studiile sale asupra chipurilor de alienați mintal ilustrează forța excepțională a disponibilităților imprevizibile ale capacității creatoare a pictorului. Forța temperamentului său artistic, impetuoasa pasiune pentru cercetarea unor zone ale psihicului, ale maladiilor psihice, neabordate până la acea dată de către alți pictori, crearea unor tipologii umane devastate biologic de alienare îl situează printre premergătorii Expresionismului modern.

Géricault este pictorul a cărui operă a deschis larg căile afirmării Romantismului. Studiile de cai în mișcare, desenele sale după figuri de nebuni, compozițiile cu subiecte dramatice ilustrează un univers existențial de o mare diversitate expresivă. Pateticul și tragicul, echilibrul mental agresat de boală în *Nebunul ucigaș* (1822 – 1823, Musée Royal des Beaux-Arts, Gand) sau *Alienat atins de grandomanie militară* (1822 – 1823, Colecția Oskar Reinhart, Winterthur), precum și compozițiile dedicate evenimentelor tragice trăite de personaje disperate sub teroarea morții, în *Naufragiul Plutei Meduza* (1819, Luvru, Paris) construiesc reperele unei lumi atinse de morbul dizarmonicului și al halucinației.

Dintre studiile și compozițiile cu cai, realizate în Anglia în ultimii ani ai vieții, se distinge *Derbiu la Epsom* (Luvru, Paris). Referitor la această operă, comentariile critice formulate mai târziu cu privire la Géricault vizau incapacitatea pictorului de a surprinde într-o imagine sintetică sugestia prezentării în mișcare a animalului în galop. Suspendate în spațiu, siluetele cailor, pictate de Géricault, par proiectate în planare deasupra pământului. Toate cele patru picioare, desprinse de sol în același timp, nu pot asigura mișcarea și galopul cailor, ci pot produce doar prăbușirea inevitabilă a trupurilor animalelor. Pictorii generațiilor următoare, pasionați de mișcarea și de galopul cailor vor aduce corectura cuvenită interpretării lui Géricault. Printre ei, la sfârșitul secolului al XIX-lea, se va afla Edgar Degas, pictorul sensibil, alăturat impresioniștilor, observator și creator virtuoz al surprinderii mișcării în desfășurare a cailor de curse.

Spectaculara evoluție a picturii franceze în traseul realizat de cei doi pictori, Antoine Gros și Théodore Géricault, a atins apogeul în cele două compoziții, *Ciumații din Jaffa* și, respectiv, *Pluta Meduzei*.

Géricault. *Ofițer de vânători călare din Garda imperială*, Luvru, Paris





Géricault. *Naufragiul Plutei Meduza,* Luvru, Paris

Tragedia umană observată atent, studiul biologicului agresat de oribila spaimă a bolii sau de disperarea terorizantă a morții sunt subiecte de un patetism impresionant. Uluind prin adevăr şi îndrăzneală, spectacolul din *Pluta Meduzei*, imaginea foamei dezumanizante, subiect de carnagiu antropofag, prezintă aspecte fundamental opuse Neoclasicismului propagat de David. Inspirat din evenimentul tragic al naufragiului unui vas francez, realitate cunoscută şi comentată în toată presa franceză a vremii, subiectul a devenit înfricoşător, o dată mai mult datorită picturii lui Géricault, în impresionantul său tablou.

Şase ani mai târziu, Delacroix picta, într-o similară viziune romantică, un alt subiect patetic inspirat de evenimente contemporane, *Masacrul din Chios* (Luvru, Paris). Aportul imens al operei lui Géricault marchează trecerea de la concepţia stilistică a epocii îndatorate şcolii clasice la principii şi concepte estetice fundamental noi. Viziunea epică, patosul romantic, elanul şi implicarea afectivă, încărcate de temperaturile înalte ale sensibilităţii şi temperamentului, anunţă Romantismul lui Delacroix şi deschiderea către pictura modernă.

Géricault. *Alienat atins de grandomanie militară*





Géricault. *Derbiu la Epsom*, Luvru, Paris

Cai de curse

DELACROIX

Şeful şcolii romantice

Eugène Delacroix (1789 – 1863). În constelaţia marilor personalităţi ale culturii franceze din primele decenii ale veacului al XIX-lea, personalitatea lui Delacroix se proiectează astral prin strălucirea şi grandoarea geniului. Reprezentant de vârf al picturii romantice europene, Delacroix este artistul a cărui operă a marcat momentul crucial al evoluţiei picturii ca artă a marilor sentimente şi elanuri eroice, ca univers imagistic şi expresiv, vestitor al colorismului erei moderne.

Biografia lui Eugène Delacroix este punctată de evenimente istorice şi politice neobişnuite ca amploare şi urmări – revoluţii şi războaie, apariţia şi succesiunea Imperiului şi Republicii franceze.

Delacroix se naşte într-o epocă în care Franţa îşi decapita regii, arunca vechile simboluri ale monarhiei în lupta pentru drepturi democratice. Cocarda, expresia victoriei revoluţiei, efigie nouă a Franţei, apare în locul efigiei regale. Ghilotina şi Marseilleza pătrund în istorie. Era revoluţiilor este deschisă. Marile mulţimi revendică drepturi, devin autorităţi şi decid cu vehemenţă traseele istoriei. Războaiele se succed. Naţiunile luptă pentru dreptul la autonomie. Revoluţia este urmată de Imperiu. Visul gloriilor Franţei se mistuie la Waterloo. Un climat spiritual devorat de nelinişti şi de exaltări eroice, animat de înalte idealuri umane, trăieşte sub valul revoluţiilor. Dornice să şteargă din istorie despoţiile, mulţimile fac gesturi disperate. Lumea este populată de eroi. Stările limită ating frecvenţe necunoscute până atunci în istorie. Sacrificiul, lupta, baricadele sunt cuvintele şi evenimentele vii ale epocii.

Artişti, poeţi şi scriitori, figuri strălucite trăiesc cu intensitate emoţiile evenimentelor fierbinţi. Delacroix, Baudelaire, Chopin şi Byron, Chateaubriand, Alfred de Vigny şi Lamartine, Balzac, Théophile Gautier şi Alfred de Musset, Hugo, Liszt, Schubert şi Schumann se întâlnesc în primele decenii ale veacului al XIX-lea în cavalcada marilor idei şi pasiuni. Lupta pentru o idee, demonstraţie făcută de tânăra generaţie avangardistă cu ocazia „Bătăliei pentru Hernani" sau conflictul dintre *desenatori* şi *colorişti* ilustrau noile atitudini ale intelectualilor creatori.

Byron murea la Misolonghi alături de eroicul popor modern al Greciei. Delacroix picta îndoliata imagine a Greciei luptătoare pentru drepturile omului. Chopin scria *Studiul revoluţionar,* stimulând elanurile luptei pentru libertatea Poloniei, sacrificată şi desfiinţată ca stat.

Romantismul, definit ca stare de spirit, a însumat în cultură efluviile celor mai înalte emoții artistice, incandescențe și trăiri, fervori ale dăruirii creatoare.

Hugo în literatură, Delacroix în pictură, Berlioz în muzică sunt reprezentanții de frunte ai Romantismului francez.

Opera lui Delacroix desfășurată în aria picturii de șevalet și a picturii monumentale, abordarea unor complexe problematici ideatice și morfologice în cadrul genurilor majore, cu precădere în compoziție, conturează dimensiuni estetice cardinale în pictura universală. Componenta stilistică dominantă a creației lui Delacroix trece dincolo de sensurile culturale imediate. Amprenta stilistică a operei degajă virtuți culturale perene.

Printre primele lucrări ale lui Delacroix, compoziția *Dante și Virgiliu în Infern* a fost realizată de pictor în anii tinereții, sinteză finalizată după multe studii și variante, animată de un intens dramatism și de sensuri simbolice, opera a devenit „manifestul" Romantismului. Desprinderea din Academism și Neoclasicism, detașarea de reperele viziunii statice și de vidul afectiv anunțau, o dată cu această lucrare, era modernă a culturii plastice europene. Compoziția *Barca lui Dante*, operă de debut a pictorului, creată la vârsta de 24 ani, prezintă imaginea simbolică a poeților Dante și Virgiliu trecând Stixul printre damnați. În critica oficială a vremii, capodopera artistului a fost comentată ca un subiect de scandal. Primită cu entuziasm și, în aceeași măsură, înconjurată de insulte, de mânie, de insolente hohote de râs, evenimentul este evocat elogios de Baudelaire în „Varietés critiques". Între gândirea poetică și reflecțiile de savant, Delacroix încărca pictura cu semnificația transfigurării timpului, cu mutația din trecut, prezent și viitor în Durată. Interpretarea secvențială a subiectului era înlocuită cu o paradigmă infinită. Adaosul de inefabil ca și metafora consacrau sensuri estetice cu valoare fundamentală.

Abordarea foarte complexă a subiectelor în cadrul compoziției invită la anumite aprecieri în jurul grupajelor tematice.

Compoziția istorică, secțiune importantă în creația lui Delacroix asupra căreia pictorul revine adeseori, înscrie lucrări ample ca anvergură ideatică și soluții plastice. Printre ele se disting compoziții inspi-



Eugène Delacroix. *Autoportret,* Luvru, Paris

rate de evenimente reale din contemporaneitate *(Libertatea călăuzind poporul* și *Masacrul din Chios)* sau din momente ale trecutului istoric *(Intrarea cruciaților în Constantinopol).* Grupajul unor compoziții cu teme istorice și alegorice omagiază fie lupta pentru libertate a francezilor, fie lupta pentru libertate națională a grecilor.

În compoziția *28 iulie 1830: Libertatea conducând poporul pe baricade,* Delacroix prezintă aspecte ale luptei de stradă și ale baricadei pariziene, evenimente istorice ale revoluției la care a participat pictorul însuși. Universul emoțional și afectiv intens ilustrează implicarea artistului în contemporaneitate. Alături de oamenii străzii, alegoria Franței este întrupată în chipul eroic al unei tinere femei, purtând drapelul național, simbol al luptei pentru libertate. Asemenea atâtor nobile suflete ale poporului francez înlănțuite în emoția și tensiunea curajului luptelor de stradă, Delacroix participă la evenimentele trăite cu eroism, de neuitat, ale Parisului anului 1830. Intelectualii în frac și joben, printre care se află și pictorul, se alătură muncitorilor în bluze albastre, aflați pe baricade în lupta pentru ideea de libertate. Gesturile au ceva total și absolut. Femei despletite care își

desfășurare



Delacroix. *Masacrul din Chios,* Luvru, Paris

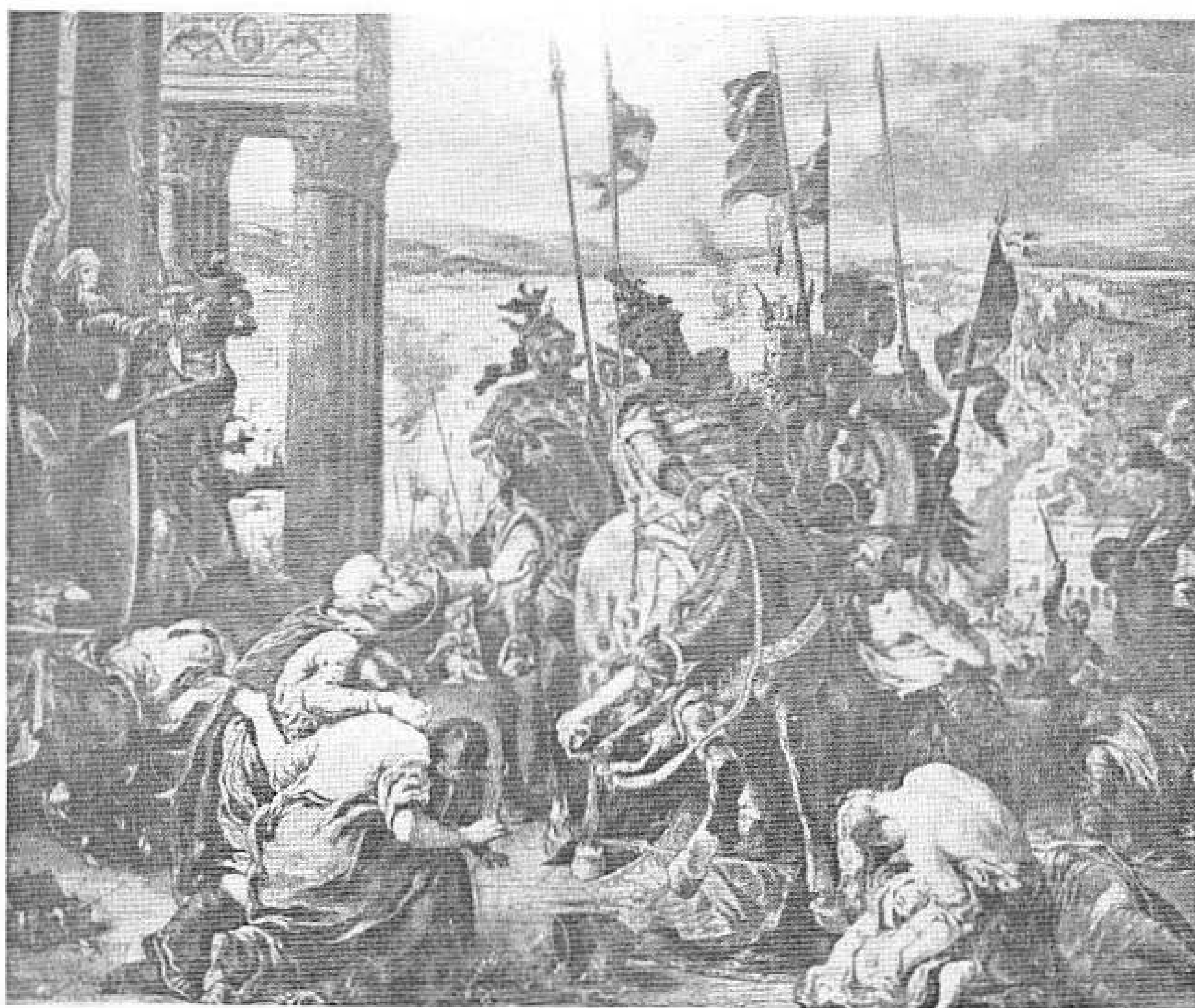
aruncă pruncii în baionete, Gavrochii străzii, merg la moarte cu surâsul în priviri. *28 iulie 1830: Libertatea călăuzind poporul,* capodopera lui Delacroix, este expresia apogeului spiritului romantic activ. Compoziția simbolică a luptei pentru libertate era formula de coeziune spirituală a creatorului și omului Delacroix cu avântul mulțimii. Pictorul trăiește istoria alături de eroul colectiv, de mulțimea celor ce strigă „Libertate, egalitate, fraternitate".

Printre compozițiile cu caracter istoric, anvergura celor două mari pânze, *Masacrul din Chios* (1824) și *Intrarea cruciaților în Constantinopol*, dau dimensiunea grandorii viziunii romantice a lui Delacroix. Evenimentele dramatice ale încercuirii Greciei de către turci, petrecute în acei ani, produseseră un șoc întregii Europe. Conștiințele erau zguduite. Ființa sensibilă a lui Delacroix era cutremurată. Chios și Missolonghi au inspirat creația genialului pictor cu semnele adeziunii lui la lupta pentru libertatea popoarelor lumii *(Masacrul din Chios, Grecia plângând pe ruinele de la Misolonghi).*

„Masacrele" lui Delacroix, cum le numea pictorul însuși, cortegiile tragice ale morții și suferinței sunt ecoul evenimentelor istorice trăite de artist. Climatul romantic al epocii, evenimentele istorice și tensiunile paroxistice ale primelor decenii ale secolului au avut ca efect, mai târziu, trecerea lor în zona reflecției și a evocării emoționante a acestor evenimente.

Un alt grupaj ideatic, bogat reprezentat în opera lui Delacroix, se conturează în compozițiile cu caracter alegoric și legendar *(Moartea lui Sardanapal).* Subiecte inspirate din Biblie *(Hristos în Grădina de măslini, Sfântul Sebastian, Lupta lui Iacob cu Îngerul)* și subiecte inspirate de mitologia greacă *(Medeea)* îmbogățesc creația lui Delacroix și se alătură compozițiilor cu caracter exotic, de inspirație orientală sau inspirate de vânătorile fiarelor sălbatice *(Vânătoare de lei).*

Compozițiile cu caracter mitologic, cu caracter religios sau inspirate de lumea Orientului: *Nunta evreiască în Maroc, Răpirea Rebecăi, Femei în Alger* sunt relevante în ceea ce privește pasiunea pictorului pentru universul exotic și pentru somptuoasa lumină a sudului. Compozițiile: *Femei în Alger*



Delacroix. *Intrarea cruciaţilor în Constantinopol*, Luvru, Paris

(1834), *Femeia cu papagalul* (1827), *Logodnica din Abydos* (1843), *Interioare din Alger, Fantasia* sunt încărcate de ecoul legendei şi de misterioasele obiceiuri orientale.

Anii maturităţii creaţiei lui Delacroix înlocuiesc tumultul stării revoluţionare cu exaltările poetice. Orizontul călătoriei îi descoperă lui Delacroix exotismul Spaniei şi vastele spaţii ale Africii. Marocul şi Algerul cu bogăţia reflexelor culorii şi cu solaritatea luminii Sudului stimulează senzualitatea savorilor picturale dezvăluite în cavalcadele strălucitoare ale compoziţiilor. Arabi călărind în galop, cu pelerine fâlfâinde, cu mătăsuri faldate puternic sclipesc sub efectele roşurilor somptuoase. Auriurile vibrează sub soarele văpăilor africane, flamurile şi stindardele sunt învolburate de vânt, trâmbiţele de aramă sună. Gesturi impetuoase, cabrări generoase se desfăşoară într-o polifonică şi fastuoasă demonstraţie de energii şi sensuri de direcţie.

Compoziţiile cu scene de vânătoare în peisajul african *(Vânătoare de lei, Fantasia)* se desfăşoară sub semnul inepuizabilei fantezii artistice. Relaţia om-fiară, descătuşarea energiilor biologice sălbatice, pânda vânătorilor arabi devin pretexte pentru ca Delacroix să îmbine patosul afectiv cu explozia energiilor fizice.

În afara compoziţiilor, **portretistica** şi **nudul** sunt capitole susţinute de pictor în cadrul întregii sale creaţii. Exceptând *Autoportretul*, sinteză a datelor fizionomice şi spirituale personale, Delacroix a pictat extraordinarul *Portret al lui Chopin* şi schiţa de portret, aureolată de mister, a scriitoarei *George Sand*. Compoziţiile sunt ele însele câmpul desfăşurărilor analitice ale tipologiilor umane, completând astfel portretistica lui Delacroix. Ansamblurile populate de numeroase personaje sunt adevărate frize de fizionomii particulare, o istorie a diversităţii caracterologice. Expresii, trăiri şi sentimente, distincţii, tipologii



Delacroix. *Barca lui Dante,* detaliu. Luvru, Paris

și profile etnice renasc și reconstituie adevăruri ale umanității, ale continentelor, raselor și popoarelor. Ca atare, portretul este pentru pictorul francez modalitatea plastică și expresivă, necesar integrată în fiecare dintre compozițiile sale. Chipuri negricioase răsar în compozițiile cu vânători de fiare sălbatice. Priviri ardente și tragice se înalță în compozițiile dedicate evenimentelor din Chios și Misolonghi, construiesc imagini matriceale ale portretisticii cu sensuri perene. Fizionomii și nuduri opulente și senzuale din Maroc și Alger, femei și odalisce animă scenele de interior oriental.

În pictura monumentală, Delacroix se lansează în realizarea unor ample lucrări, compoziții vaste pentru *Camera Deputaților* (1837 – 1838), *Palatul Luxemburg* (1845), *Palatul Luvru* (1849), *Primăria* (1853) și *Biserica Saint-Sulpice* (1857) din Paris.

Concepția filosofică a pictorului configurează deschiderea diversă și nuanțată a universului estetic către zona eroicului și a exaltării înaltelor virtuți morale ale individului și ale colectivităților umane. De fapt, Delacroix este un exponent al generației tinere de luptători pentru libertatea și drepturile popoarelor Europei secolului al XIX-lea. Elanul eroic, exaltarea, admirația pentru marile idei umanitare conturează axele cardinale ale universului existențial al concepției filosofice a lui Delacroix.

Viziunea picturii lui se referă la acest conținut filosofic. Generozitatea marilor sentimente, admirația eroicului și a valorilor morale înalte, puternica implicare emoțională stau la baza viziunii romantice a operei lui Delacroix. Pictorul interpretează traseul exaltărilor și entuziasmelor marilor temperaturi eroice ale mulțimii, comunică propriile trăiri intens – afective, sentimentele în fața dramei umane.

Portretul lui Chopin (Muzeul Luvru), capodoperă de sfârșit a creației lui Delacroix, dezvăluie mistere despre inefabil și evanescent. Soliloeviul meditației filosofice, surprins de pictor în expresia chipului lui Chopin, ne introduce în lumea dedicată stării de iluminare creatoare. Strigătul suferinței din *Masacrul din Chios,* entuziasmul pentru zilele glorioase ale Revoluției sunt înlocuite de transa vizionară. Delacroix prefațează cu acest portret al lui Chopin semnificațiile filosofice ale picturii metafizice.

Delacroix. *Portretul lui Chopin*, Luvru, Paris





Delacroix. *Moartea lui Sardanapal*, Luvru, Paris

Universul morfologic, limbajul expresiv al imaginii au ca repere fundamentale axele unei noi dialectici a gramaticii plastice, vestitoare a picturii moderne.

La 32 ani, Delacroix, artistul de geniu care la mijlocul veacului trecut declanşa marile dezbateri în pictură despre formă şi culoare, deschidea era artiştilor şi poeţilor blestemaţi. „Les maudits", făuritorii spiritului creator modern, îşi făceau loc în istoria culturii şi mureau eroic pentru artă, pentru ideile temerare, ca demonstraţie împotriva mediocrităţii.

Investirea totală în creaţie confirma idealul confundării destinului artistului cu arta. A muri pentru artă lucrând ziua şi noaptea, a te dărui cuplând viaţa şi creaţia, iubirea şi moartea au fost dimensiunile Romantismului, dimensiunile aspiraţiilor artiştilor veacului înnobilat de spiritul geniului.

Colorismul paletei spectrale din pictura lui Delacroix s-a impus superlativ prin acordurile cromatice exaltate de pigmenţii raporturilor calorice ale tonurilor calde şi reci, prin relaţiile complementare ale tonurilor scânteietoare de roşu-verde, albastru-orange. În ultimii ani ai creaţiei, Delacroix introduce în concepţia sa coloristică valorile picturale ale semitonului.

Culoarea este elementul hotărâtor de comunicare expresivă. Desenul este implicit. Delacroix marchează prin pensulaţie traseele ample ale formei. Desenul se confundă cu tuşa, conturele primesc valori cromatice. Haşurări juxtapuse de culori complementare, roşuri scânteietoare alăturate tonurilor de verde smarald construiesc exaltări pigmentare. Pledoaria pentru paleta spectrală susţine existenţa culorii bine hrănite şi saturate. Tonurile au strălucire, acordurile sunt sonore. Umbra este colorată şi transparentă. „Ca să termini un tablou trebuie întotdeauna să-l strici puţin înainte", consemna Delacroix la 55 de ani, în paginile *Jurnalului* său. Carte de valoare fundamentală pentru principiile colorismului modern, *Jurnalul* lui Delacroix formulează observaţii de importanţă crucială. Unul dintre experimentele trăite de pictorul însuşi este comentat astfel: un corp aşezat pe o plajă de nisip primeşte în zona luminată culori

calde (roșu, galben, orange) și în zona umbrită, culori reci (albastru, verde, violet). Cu această observație formulată în *Jurnal* și cu această experiență practicată în pictură, Delacroix efectuează saltul către *eliminarea culorilor pământii*, a *cenușiului*, „dușmanul picturii" și a opacităților de tip tradițional tenebrosist. Prin folosirea tonurilor primare (roșu, albastru, galben) și binare (orange, verde, violet), a raporturilor calorice (tonuri calde și reci) și a relațiilor de complementaritate (roșu–verde, galben–violet, albastru–orange) Delacroix a asigurat picturii acordurile paletei spectrale.

Momentul „Delacroix" stabilește rolul primordial al culorii și începe un nou destin în pictură. Forma, realizată prin mase și tușe de culoare în șuvoaie savuroase, bogate ca diversitate gestică și expresivitate artistică, urmează conceptul picturalității moderne. Definirea formei a fost impusă de Delacroix prin juxtapunerea suprafețelor de culoare, prin întâlnirea alăturării lor și nu prin suprapunere sau circumscriere grafică.

Compoziția evoluează de la structura geometrică piramidală până la structuri perspectivate complex, cu înaintări ale personajelor până în prim-plan și prelungiri adânci către linia de orizont (*Intrarea cruciaților în Constantinopol, Masacrul din Chios*). Spectacolul demonstrativ al structurii complexe îl oferă tabloul *Moartea lui Sardanapal*, expresie a artei și științei savante a compoziției. Sincopa ritmurilor, curbele concentrice și excentrice ale trupurilor, dispuse în axele diagonale ale tabloului, traversează compoziția de la un unghi la altul. De la chipul regal al lui Sardanapal aflat în unghiul stâng al tabloului, unda energetică a luminii traversează diagonal spațiul spre dreapta, coborând în zona opusă, către unghiul compoziției încheiat în partea de jos cu scena femeii înjunghiate.



Delacroix. *Medeea*



Delacroix. *Femei în Alger*, detaliu. Luvru, Paris

Ideea sacrificării unor detalii, ca și aceea a accentuării mijloacelor plastice, proprii exaltării relațiilor coloristice, mărind vigoarea sau slăbind intensitatea tonurilor, potențau semnificațiile expresive, desăvârșite de știința culorii și compoziției. Delacroix contura principii plastice tulburătoare ca noutate. Necesitatea *expresiei plastice* primea locul decisiv. Pictura modernă se născuse cu marea compoziție *Sardanapal*. O dată cu viziunea romantică a

acestei pânze, Delacroix instaura o nouă estetică în pictură. Frumosul și urâtul, seninătatea și violența coonviețuiau, grotescul și sublimul, răul și binele creau contextele emoționale ale noii arte.

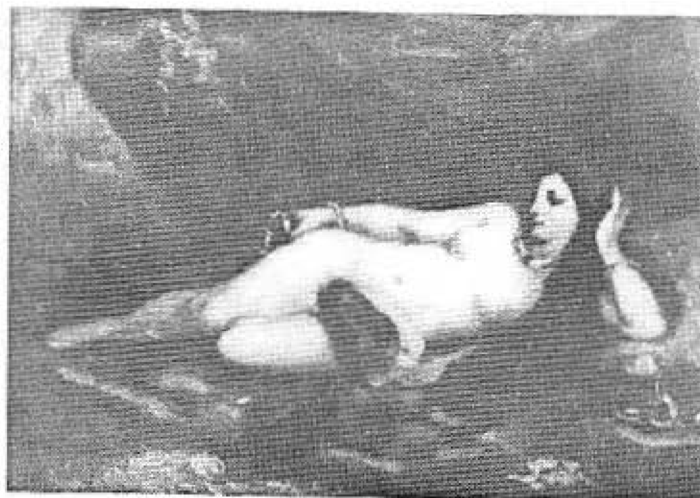
Marea noutate a picturii lui Delacroix formula victoria culorii și compoziției eliberate din rigiditățile Academismului și Neoclasicismului.

Dezinvoltura spargerii nucleelor geometrice și stabilirea structurilor deschise prin indici cromatici, deveniți semne gestuale, sunt jocurile seducătoare și savante inserate picturii de geniul inovator al lui Delacroix.

Prin Delacroix și prin imediat următoarea generație de artiști, cea a impresioniștilor, *pictura devine ireversibil arta culorii*. Artă oferită ochiului și spiritului uman, pictura se conturează ca expresie a bucuriei optice maxime. Datorită pigmenților puri, neamestecați pe paletă sau pe pânză, scânteierile luminoase ale culorilor sunt fastuoase. Culorile pictate de Delacroix și apoi armoniile folosite de impresioniști dobândesc efectul luminii reflectate și nu absorbite. Culorile strălucesc și nu se opacizează, nu rămân închise în planul pânzei pictate, au forța reverberării umbrelor și vibrațiilor optice în spațiu.

Descoperirea lui Delacroix avea o valoare uriașă în evoluția picturii. Următorul salt al inovării colorismului către epoca modernă, continuatorul lui Delacroix va fi Édouard Manet. Când Delacroix dispărea din conul de lumină al scenei artistice, se năștea constelația impresioniștilor, Manet și, alături de el, Claude Monet, Pissarro, Sisley și Renoir. Ei au fost pictorii care au preluat inovațiile genialului pictor Delacroix, delimitând tranșant noile principii coloristice de vechile concepte tradiționale. Delacroix, șeful școlii romantice, personalitatea crucială a picturii secolului al XIX-lea, lăsa moștenire generației tinere, admiratoare a artei lui, opera deschisă, concepția despre modalitățile expresive ale picturii – desenul, forma, construcția, spațiul plastic – aservite culorii și raportului ei cu lumina, idealul înaripat al emoției estetice înalte.

În climatul artistic parizian al cercurilor oficiale și neoficiale, printre artiștii a căror operă s-a distins prin viziune personală, purtând coloratura influenței operei lui Delacroix, se numără și **Théodore Chassériau** (1819 – 1856). Format sub autoritatea lui Ingres, încă de la vârsta de 12 ani Chassériau era apreciat de către maestrul său ca „viitorul Napoleon al picturii". La 17 ani expune primele lucrări a căror viziune artistică se desprinde total din stilistica rigidă a Neoclasicismului, pictorul aderând la viziunea romantică prin vibranta sensibilitate și structura contemplativă.



Delacroix. *Odaliscă*, Muzeul Zambaccian, București

Printre operele sale remarcabile sunt de amintit: *Venus Anadiomene* și *Toaleta Esterei* (Luvru, Paris). Acestea depășesc viziunea statică a lucrărilor de tinerețe.

Cele două surori (Luvru, Paris), dublul portret pictat de Chassériau la douăzeci și patru de ani, ar putea fi comentat ca aparținând interpretării de tip static.

Théodore Chassériau. *Pacea*, Luvru, Paris





Chassériau, *Toaleta Esterei*, Luvru, Paris

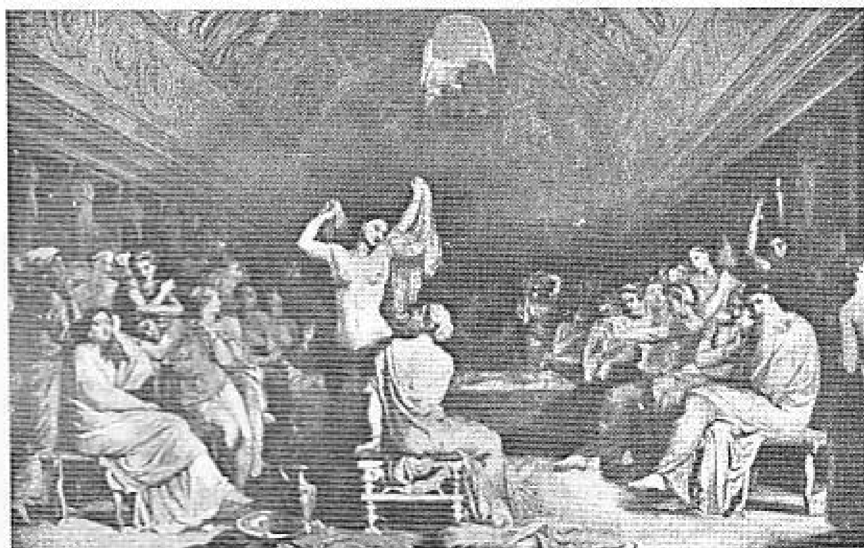
Expresia vie, însă, a celor două personaje, concentrarea și sentimentul de elevată spiritualitate sunt susținute nu numai de puritatea desenului, ci și de cromatica neobișnuit de modernă. Savuroasă și, în aceeași măsură, delicată, cromatica lucrării se impune prin autoritatea nivelului artistic savant atins de pictorul francez către mijlocul secolului al XIX-lea. Problema îndrăzneață a raportului de complementaritate este formulată de Chassériau cu fermitate. Roșurile, bine saturate de pigment, aduse în prim plan, sunt grupate echilibrat alături de tonurile de verde ale fundalului. „Secțiunea de aur" a șarpantei clasice este dublată de colorismul romantic, de savorile pigmentare și de strălucirea tonurilor. Tabloul *Cele două surori* marchează un moment crucial între Clasicism și Romantism prin dialogul stabilit între desenul epurat de accidente și colorismul somptuos.

La întoarcerea pictorului din Africa (1846), influența viziunii lui Delacroix este vădită. Noutatea picturii lui Chassériau conturează un tip de sensibilitate receptivă la forme senzuale și la gestul reveriei poetice, la starea de contemplare.

Colorismul paletei lui impune și susține strălucirea unui exotism de tip oriental. Auriurile și alburile fildeșii susțin zonele de pigmenți bine hrănite, savuroase ca pensulație. Lumina este înconjurată de mister, gestul primește rezonanțe metafizice, ambianțele sunt încărcate de aură poetică.

Armoniile cromatice de tip complementar ale roșurilor somptuoase și ale tonurilor de verde, exaltarea albastrurilor turqoises sau a cobalturilor smălțuite din pictura lui Chassériau ilustrează ecoul infuziei aduse în pictura franceză de concepția modernă a colorismului lui Delacroix, viabilă încă în tezele actuale despre culoare.

Puținele lucrări ale lui Chassériau oferă sensibilității moderne bucuria estetică a farmecului poetic, comunicarea unor efuziuni lirice cu bogate rezonanțe în plan afectiv și emoțional.



Chassériau, *Thepidarium*, Luvru, Paris

Romantismul

FRANȚA
ÎN DECENIILE III-VII ALE SECOLULUI AL XIX-LEA

SCULPTURA

NEOCLASICISM. ROMANTISM. REALISM

Printre orientările stilistice ale artei franceze din secolul al XIX-lea, Neoclasicismul și Romantismul au avut ca reprezentanți, artiști de seamă, sculptorii **Pierre-Jean David d'Angers, François Rude, Antoine-Louis Barye**.

Pierre-Jean David d'Angers (1788 – 1856) este sculptorul a cărui operă rămâne reprezentativă pentru orientarea neoclasică franceză și pentru influențele spiritului romantic. Profesor la École des Beaux-Arts din Paris, David d'Angers este creatorul unei prodigioase opere, 500 de medalii, aproape

François Rude. *Mareșalul Ney*





Rude. *La Marseillaise,* detaliu din Arcul de triumf Étoile, Paris

David d'Angers. *Portretul lui Alfred de Musset*



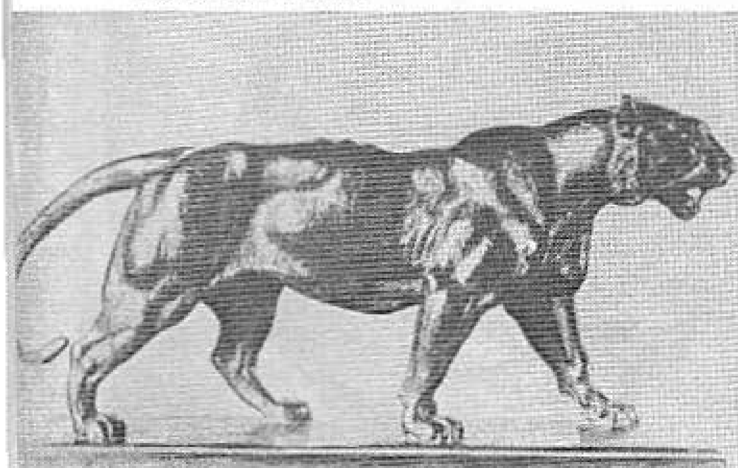
40 statui şi câteva zeci de portrete, busturi ale personalităţilor importante ale epocii. Tot el este creatorul reliefurilor destinate împodobirii vastului fronton al *Panteonului* din Paris.

Concepţia artistică a lui David d'Angers se alătură precursorilor săi neoclasici, sculptorul fiind un îndrăgostit de Antichitate, de formele modelate corect, în sensul raportării la reperele vizuale ale realităţii recognoscibile. În unele dintre reliefuri, sculptorul depăşeşte pragul scolasticii neoclasice şi se abandonează elanului romantic. Formele vădesc abordarea avântată, ritmica plastică a materiei dobândeşte o reală expresivitate. Operele create sub semnul stărilor romantice împrospătează viziunea artistică a lui David d'Angers, asigurând astfel artistului locul printre căutătorii noului orizont estetic al sculpturii franceze de la mijlocul secolului al XIX-lea.

Reprezentantul de frunte al sculpturii romantice franceze este însă **François Rude** (1784-1855). Personalitate puternică, sensibilitate vibrantă, animată de exaltări şi entuziasme, Rude va trăi cu emoţie momentele Revoluţiei de la 1830, în urma cărora artistul va executa sculpturi pentru *L'Arc de l'Étoile*, printre care *La Marseillaise* şi *Plecarea voluntarilor*. Prin expresia patosului revoluţionar, grupul statuar *La Marseillaise* a devenit simbolul naţional al luptei eroice pentru libertate şi democraţie. Elanul romantic, sentimentul sacrificiului, strigătul cutezanţei pentru obţinerea victoriei sunt surprinse în compoziţiile lui Rude cu asemenea tensiune explozivă, încât înalta temperatură expresivă a acestor sculpturi le situează printre capodoperele sculpturii universale.

Antoine-Louis Barye (1796 – 1875) este sculptorul a cărui formaţie şi concepţie îl disting ca singular în arta epocii.

Barye. *Tigru mergând*

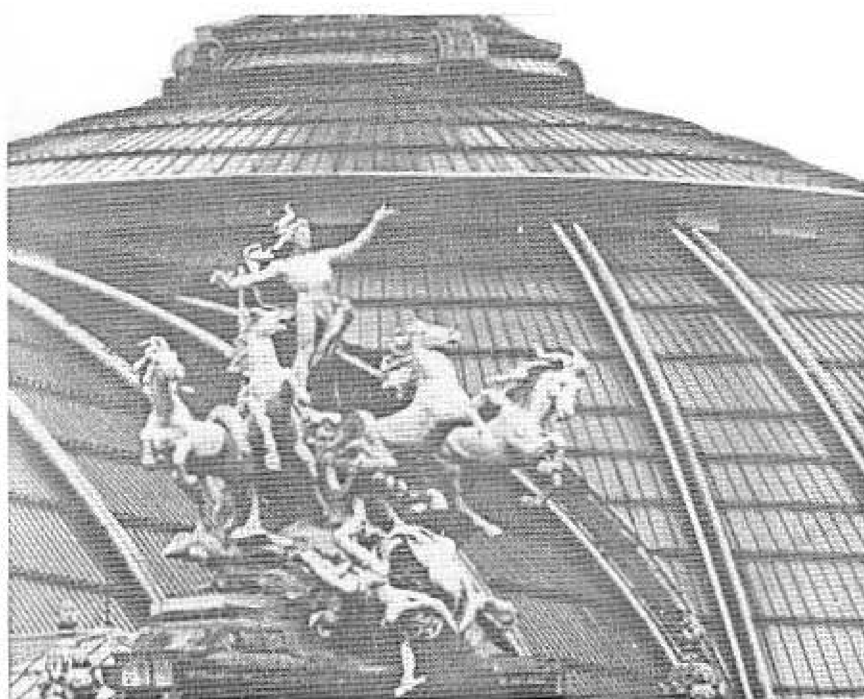


Preocupările lui Barye s-au fixat asupra prezentării animalelor sălbatice şi anatomiei lor puternice în lucrări precum: *Tigru culcat*, *Tigru mergând*, *Leu în mers* sau asupra evocării luptelor dintre animale, ca în compoziţia: *Tigru devorând o gazelă*. Alte grupaje de lucrări prezintă subiecte inspirate din mitologia clasică greco-romană, *Theseu şi Minotaurul* (Metropolian Museum, New York), *Centaur şi Lapit* (Muzeul din Puy) sau alegorii precum: *Sena* şi *Marna*, *Războiul*, *Pacea*, *Forţa* şi *Ordinea*, destinate unor monumente arhitectonice. Chiar subiecte cu caracter religios sunt prezente în creaţia lui Barye, cum este sculptura *Sfânta Clotilda* destinată *Bisericii La Madeleine* din Paris.

Viziunea sculptorului face notă particulară în contextul artei franceze. Stilistic omogenă, opera lui Barye degajă vigoarea şi temperamentul puternic al sculptorului, preocuparea pentru evocarea vitalităţii şi forţei animalice inspirate de prezenţa animalelor sălbatice. Puterea fizică, tensiunea şi încordarea musculaturii sau relaxarea în atitudinea de odihnă a animalelor sălbatice sunt surprinse de Barye cu un remarcabil spirit de observaţie şi o expresivitate cu totul excepţională. Bronzuri, reluate în replici, lasă lumina să alunece pe forme, pun în valoare forme volumetrice concepute sculptural. Înzestrat cu autentică vocaţie de sculptor, Louis Barye îmbogăţeşte cu viziunea sa originală ansamblul creaţiilor relizate în statuara monumentală franceză a veacului al XIX-lea.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea sculptura a înregistrat adeziunea unor artişti la idealurile democratice, orientare marcată de creaţia francezului **Jules Dalou** şi a belgianului **Constantin Meunier**.

Apartenent al Realismului, **Jules Dalou** (1838 – 1902) a fost contemporanul evenimentelor istorice şi politice ale Franţei legate de schimbarea mentalităţilor devenite tot mai îndrăzneţe. Participant şi militant de frunte la *Comuna din Paris*, Dalou a asigurat paza capodoperelor de la Muzeul Luvru, după care, condamnat la închisoare pe viaţă, a fost silit să se refugieze în Anglia, unde a rămas până în 1879. În această perioadă, sculptorul a creat opere de mici dimensiuni, fiind însă preocupat de unele probleme complexe ale statuarei monumentale dedicate subiectelor revoluţionare. Neabandonând idealurile care îl obligaseră la exil, aflat la Londra, Dalou va trimite la



Cupola edificiului *Grand Palais*, detaliu, Paris

Paris proiectul pentru monumentul *Triumful Republicii*, punându-și arta în serviciul ideilor politice noi. Revenit la Paris după amnistia din 1879, sculptorul a continuat să fie un convins democrat. Anii următori au dat la iveală exuberanta sa lucrare, marele grup alegoric, *Triumful Republicii* (1879 – 1899), aflat astăzi, printre monumentele reprezentative ale Capitalei. Deși Dalou a lucrat sculptură mică și subiecte inspirate din cotidianul parizian sau breton, operele sale reprezentative sunt compozițiile monumentale: *Piatra funerară a lui A.Blanqui* (1885), *relieful pentru Palatul Bourbon, bustul lui Charcot* și *Monumentul lui Eugène Delacroix* (1890). În vederea realizării monumentului *Munca*, Jules Dalou a sculptat statui de muncitori și țărani, variante răspândite în colecții și numeroase muzee.

Subiectele introduse în sculptură de către artistul francez aveau pentru secolul al XIX-lea valoarea ineditului, ele fiind afirmate ca mare noutate tematică în istoria sculpturii.

Explozia de idei, orientările și grupurile de artiști francezi din a doua jumătate a veacului al XIX-lea vor asigura spectacolul noutăților manifestate în scena artistică franceză și, mai ales, direcțiile stilistice desprinse din Academism. Școala de la Barbizon ca și Realismul au fost orientări cu programe estetice deschise către fenomenologia modernă axată

Jules Dalou. *Triumful Republicii*



pe afirmarea autoritară a individului în relația cu grupurile sociale, cu grupurile antropologice omogene, cu noile forțe și realități sociale ale lumii și popoarelor.

Pe linia acelorași căutări, aspirații și idealuri democratice ale sculpturii lui Jules Dalou se situează viziunea, aspirația și idealurile picturii lui François Millet.

Caracterul de democratizare a artei primea contururi particulare în a doua jumătate a veacului al XIX-lea o dată cu stilistica picturii Școlii de la Barbizon și cu concepția sculpturii lui Jules Dalou.

Arta academistă, inspirată din istoric și Biblie, continua să fie considerată oficial arta reprezentativă în viața expozițională a Saloanelor și să fie preferată de o parte a publicului. Tipologia artei adresate marilor mulțimi, corelarea sensibilității artistice cu sensibilitatea omului simplu anunțau epoca artei destinate publicului larg sensibil, dar fără o educație estetică prealabilă.

Statuara belgianului **Constantin Meunier** (1831 – 1905) se alătură concepției lui Dalou, sculptorul consacrându-se monumentelor cu caracter simbolic dedicate muncii. Sculptor și pictor, Meunier se numără printre principalii reprezentanți ai orientării realiste a artei europene din secolul al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea.

În prima perioadă de creație, Meunier s-a fixat în pictură asupra compozițiilor cu caracter monumental (*Episod din războiul țărănesc, Înapoierea din mină*). În sculptură a prezentat figuri de muncitori, precum: *Minerii, bassorelief* pentru *Monumentul muncii din Bruxelles*, alegoriile *Industria, Suferința, Glia* (altorelief) și statuile *Miner, Femeie din popor* (1893), *Hamal* (1894), *Semănătorul* (1895).

Problemele de morfologie plastică abordate de Meunier îl situează printre artiștii preocupați de sinteza monumentală a ansamblului statuar, de soluțiile articulării volumelor în formulă arhitectonică de tip monolit. Subiectele alegorice cu simbolica fixată asupra universului muncii, viziunea gravă și sobră a statuarei lui Constantin Meunier situează opera sculptorului în aria creației reputate a artei moderne belgiene.

Constantin Meunier. *Hamal în port*



Meunier. *Minerul*



Realismul

ŞCOALA DE LA BARBIZON



François Millet. *L'Angelus* (*Vecernia*)

PICTURA

PICTURA DE PLEIN-AIR – PEISAJUL DE PĂDURE

În evoluţia morfologică şi stilistică a picturii, aportul istoric al *Şcolii de la Barbizon* înscrie legătura între vechea interpretare a peisajului clasic, compus sintetic şi realizat la lumina artificială, şi noua interpretare dată peisajului prin pictarea lui în *plein-air*, prin studiul efectelor luminii asupra culorilor şi ambianţei şi prin definirea particularităţilor peisajului localizat geografic.

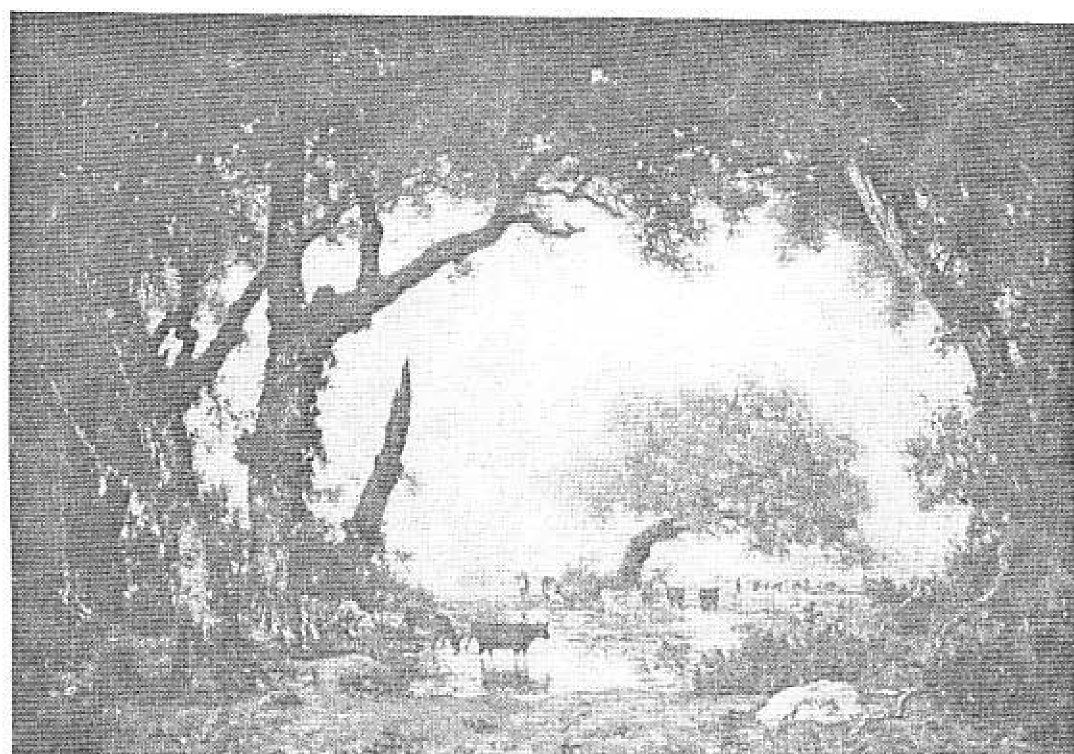
Păstrând legătura cu tradiţia peisajului olandez, în ceea ce priveşte observarea volumetriei formei şi modificărilor atmosferei sub efectul climei, pictorii de la Barbizon au realizat o viziune complementară acesteia, prin aducerea şevaletelor în *plein-air*.

În timpul lui Louis David, peisajul fusese dispreţuit ca gen autonom, perioada punând accentul pe compoziţia istorică, considerată cea mai importantă formă dintre genurile picturii.

Reacţia împotriva Neoclasicismului, apărută o dată cu pictura romantică, s-a manifestat şi în schimbarea opticii asupra ierarhiei tradiţionale a genurilor din pictură. Printre altele, peisajul, considerat gen minor, a primit un loc principal în preocuparea unor pictori ca cei din Şcoala de la Barbizon.

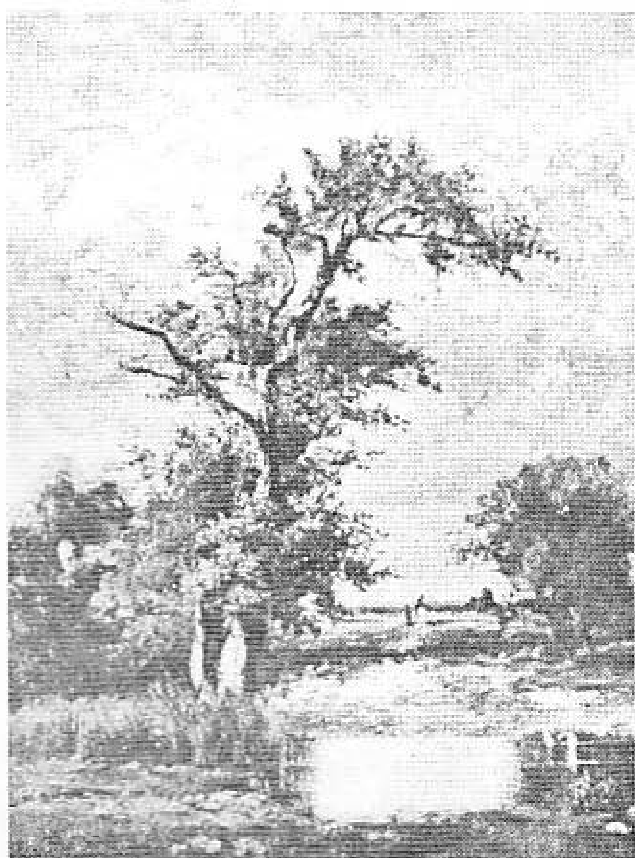
Romantismul, prin accentuarea individualismului, determina creşterea elementelor de subiectivitate şi implicarea emoţională.

În abordarea peisajului, subiectivitatea va determina marele salt către comunicarea stării emoţionale şi afective a artistului. De la tratarea unor elemente cu caracter de permanenţă, peisajul a trecut la fixarea unor elemente cu caracter emoţional tranzitoriu şi la surprinderea atât a schimbării coloritului şi luminii anotimpurilor şi momentelor de atmosferă luministică, a surprinderii schimbării calităţii aerului, cristalin sau de umiditate, cât şi a emoţiei şi sentimentului, determinate de natura observată.



Théodore Rousseau. *Ieşire din pădurea Fontainebleau*

Jules Dupré. *Peisaj*



François Millet. *Păstoriţă*



Teza clasică, susținută de arta lui Poussin și Lorrain în secolul al XVII-lea și concretizată prin crearea peisajului sintetic și fixarea permanențelor de timp, este abandonată. Folosirea structurii imaginii precise și clare, în care se apelează la arhitecturi solide și trainice, este înlocuită de teza romantică. În această nouă viziune, peisajul va suferi transformări prin trecerea sa de la caracterul sintetic la fixarea localizării geografice, urmărită în ceea ce are particular – lumina și haloul ambianței – și, mai mult decât atât, prin observarea a ceea ce este trecător, adică mobilitatea stărilor vremii, schimbarea *éclairage*-ului, anvelopei și a intensităților luministice.

În acest sens, peisajul de *plein-air* a evoluat în secolul al XIX-lea pe două importante direcții de orientare. Pe de o parte, observarea luminii în cadrul ambianței de pădure, cu problematica și principiile colorismului nou, aparținând Școlii de la Barbizon, iar pe de altă parte, orientarea peisagiștilor englezi către studiul luminii și atmosferei marine. *Plein-air*-ismul picturii impresioniste va evolua pornind de la aceste două direcții de orientare morfologică majoră la care pictura franceză ajunsese în a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

În grupul format la Barbizon, lângă pădurea Fontainebleau, pictorii **Jean-François Millet, Théodore Rousseau, Charles Daubigny, Constant Troyon, Narcis V. Diaz de la Peña, Jules Dupré** s-au constituit ca un grup de răzvrătiți împotriva spiritului scolastic al Academiei de Artă din Paris.

Retrași în satul Barbizon, ei au ieșit cu șevaletele în *plein-air*-ul pădurii de la Fontainebleau, au părăsit ambianța tradițională a atelierelor, lumina de interior fiind abandonată pentru lumina naturală. Evenimentul marchează în secolul trecut o cotitură crucială în evoluția colorismului picturii moderne, atitudinea *plein-air*-iștilor de la Barbizon continuând și desăvârșind experiențele *plein-air*-iștilor englezi, efectuate de aceștia din urmă în cadrul peisajului marin, în atmosfera umedă a plajelor britanice, în spațiul îmbăiat de jocurile luminii și ale norilor.

Pictorilor francezi de la Barbizon li s-au alăturat, în timp, artiști din alte țări, printre ei numărându-se și pictorii români Nicolae Grigorescu și Ion Andreescu.

Personalitățile artistice care au creat coeziunea grupului de la Barbizon au fost François Millet și Théodore Rousseau.

Théodore Rousseau (1812 – 1867) s-a manifestat la început ca un mare admirator al picturii de



Millet. *Culegătoarele de spice*, Luvru, Paris

peisaj olandez din secolul al XVII-lea. Atmosfera încărcată cu vapori de apă, cu ceață și umiditate a tablourilor lui Hobbema, Ruysdael sau Van Goyen îl fascinau pe Rousseau datorită transparenței și fluidității efectelor de acuarelă obținute în pictura în ulei.

Pentru pictorul francez, lumina satului Barbizon și a împrejurimilor, lumina naturală, observată în calitățile dezvăluirii culorilor, a devenit subiectul important căruia i s-a devotat cu pasiune. Sursă a exaltărilor coloristice ale formelor, lumina naturală a fost pentru Rousseau forța magică a transfigurării poetice a realității. Dintre peisajele cunoscute, datorate lui Rousseau, amintim *Aleea de castani* și *Coborârea turmelor*, lucrări ale căror viziune și soluții plastice formulează câteva importante noutăți: preocuparea pentru calitățile expresive ale culorilor, vibrarea tușelor sub efectul luminii, precum și localizarea geografică precisă a peisajului. Relațiile cromatice și vibrarea tonurilor surprind modificările culorilor naturii, vegetației, pământului și cerului în diferite

Constant Troyon. *Întoarcerea de la câmp*, Luvru, Paris





Charles Daubigny, *Primăvara*, Luvru

momente ale zilei. Contemplarea cerului şi a luminii înserării, dezvăluirea roşului–arămiu al coroanelor arborilor şi ale auriurilor pământului sub razele amurgului i-au revelat pictorului forme ale unui univers plastic în stare să decidă evoluţia estetică în zona stărilor poetice.

Jean-François Millet (1814 – 1875), şi el mare admirator al naturii, este pictorul consacrat exclusiv vieţii rustice. Personalitatea sa, puternic legată de viaţa satului francez, concepţia gravă şi spiritul de sinteză al soluţiilor plastice i-au adus lui Millet consideraţia şi respectul grupului de pictori neconformişti de la Barbizon.

În afara peisajelor, Millet a abordat tabloul de compoziţie cu subiecte precum: *Semănătorul*, *Ţăranul care altoieşte arborele*, *Păstorul*, *Repaosul secerătorilor*, *Culegătoarele de spice*, acestea primind în creaţia pictorului sensuri simbolice. Uneori, Millet atinge expresia mistică a unui real panteism, cum este cazul lucrării *L'Angelus* (*Vecernia*), unanim admirată în Expoziţia Universală din 1855. Sentimentul de pietate şi de cuviinţă al personajelor, umilinţa rugăciunii adresată Divinităţii şi aşteptarea Binecuvântării sacre anunţă simbolismul operei unui Puvis de Chavannes, care nu va întârzia să se manifeste în reputata compoziţie *Sărmanul pescar.*

Viziunea corespunzătoare perioadei panteiste din pictura lui François Millet aduce în contextul artei barbizoniste sentimentul de calm şi căldură umană, atmosfera de echilibru şi pace, sentimentul acordului omului cu universul.

Aspectele dramatice ale operei pictorului francez sunt conturate în perioada observării unor activităţi umane de o bine ştiută duritate, etapă în care Millet pictează compoziţii ca: *Tăietorii de lemne*, *Secerătorii*, *Pădurarii*, *Săpători*. Personajele lui Millet sunt aspre şi robuste, au severitatea monumentalităţii.

Deşi autodidact, Millet se numără printre pictorii ale căror soluţii morfologice au contribuit hotărâtor la evoluţia către modernitatea picturii. Observarea culorilor şi formelor sub efectele luminii naturale va orienta preocupările lui François Millet spre abordarea paletei luminoase şi folosirea culorilor pure, acestea ajungând la maxima lor intensitate luministică şi calorică. Una dintre operele cu puternică rezonanţă în epocă a fost compoziţia *Culegătoarele de spice*. În această lucrare, Millet foloseşte cu îndrăzneală procedee noi, precum acordul tonurilor primare – galben, roşu, albastru – şi aplicarea *à plat* a suprafeţelor de culoare. Prin acordarea culorilor primare şi renunţarea la modeleu, înlocuirea acestuia făcându-se cu suprafaţa de culoare egală ca intensitate, Millet a folosit principii cu caracter revoluţionar contribuind astfel la cristalizarea unui nou concept privitor la culoare în pictura modernă. Procedeele au fost reluate de pictorii impresionişti şi desăvârşite de pictorii postimpresionişti şi fauvi.

Jules Dupré (1811 – 1889). Aportul lui Dupré în grupul barbizoniştilor conturează aceeaşi problematică plastică, legată de efectele luminii asupra culorilor în cadrul peisajului. Sensibila vibrare artistică în faţa luminii şi culorilor îl situează alături de colegul său Théodore Rousseau.

Preocuparea pentru sinteza formei şi sacrificarea detaliilor, pentru masa mare cromatică se va produce în favoarea ansamblului arhitectonic al imaginii. Soluţiile plastice folosite de pictor sunt dublate de o bogată capacitate expresivă, originalitatea viziunii sale alăturându-se celei a camarazilor săi, Rousseau şi Millet.

Charles Daubigny (1817 – 1868) rămâne pentru o vreme consecvent localităţii Barbizon, pentru ca mai târziu să se desprindă de peisajul de pădure şi să se stabilească la Anvers, unde va picta peisaje cu apă.

O dată cu această mutaţie a cadrului de lucru, Daubigny a folosit ca nou procedeu divizarea tuşei, soluţie plastică revoluţionară pentru acel moment al evoluţiei picturii, reluată insistent şi desăvârşită de către pictorii impresionişti.

Constant Troyon (1810 – 1868), îndrăgostit de viaţa de la ţară, surprinde relaţia dintre om şi natură, aspecte caracteristice ale satului francez, evocat mai întotdeauna prin prezenţa animalelor de povară, întoarse de la câmp, momente poetice ale înserării, surprinse în cadrul unor peisaje îmbăiate de lumina amurgului.

Prim-planul tablourilor este astfel tratat de pictor încât efectele de clar-obscur reuşesc să contureze contraste puternice între lumina de crepuscul şi umbrele înnoptării, peisajul fiind întovărăşit de prezenţa animalelor de povară.

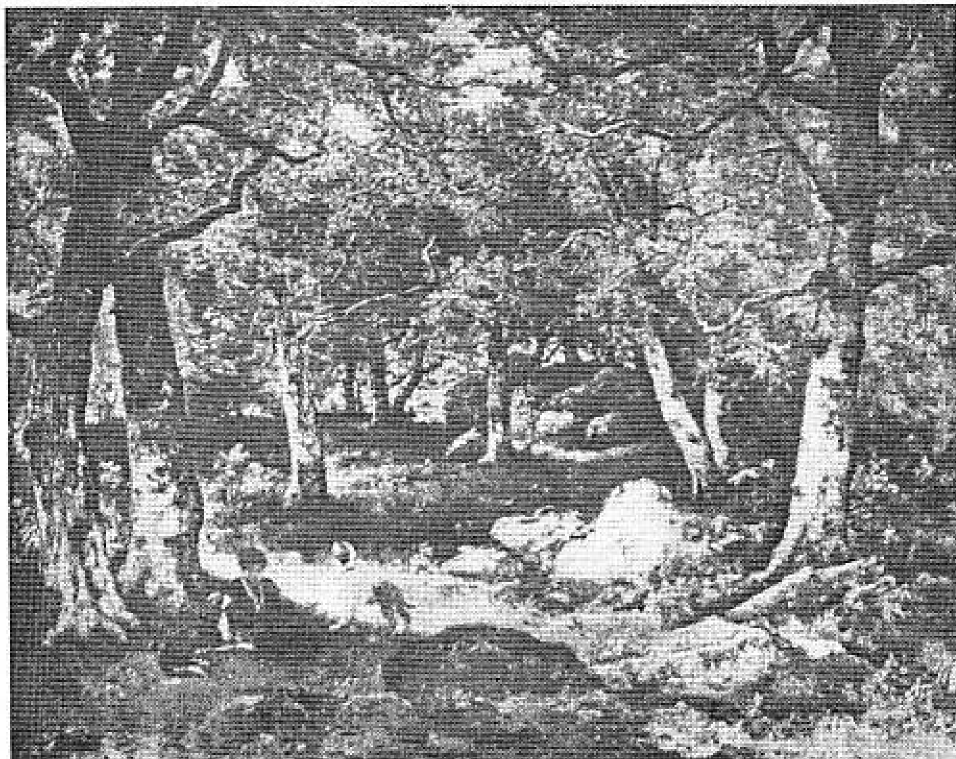
Influenţa lui Troyon asupra picturii lui Nicolae Grigorescu se va vedea în tablourile pictate de acesta în România, în peisajele carelor cu boi.

Narcis V. Diaz de la Peña (1808 – 1876) aduce în pictura barbizonistă noutatea transparenţelor şi luminozităţii, observarea naturii sub efectele strălucitoare ale luminii diurne, tablourile sale continuând şi lărgind experienţele luminării paletei barbizoniste.

Noul concept al picturii *plein-air*-iste, datorat barbizonismului francez şi picturii de peisaj britanic, aducea ca noutate studiul luminii şi al atmosferei, afirmarea emoţiei şi a sentimentului în faţa naturii şi luminii.

În acest climat artistic al trăirilor emoţionale, necenzurate de convenţiile artei academiste, personalitatea proeminentă care va trasa una dintre cele mai pregnante forme de libertate a expresiei poetice va fi **Jean-Baptiste Camille Corot** (1796 – 1875).

Diaz. *În pădure*, Luvru. Paris



Considerat „prinţul luminii argintii", Corot este unul dintre *marii* sensibili şi lirici ai picturii secolului al XIX-lea. Poet al naturii şi luminii în pictură, el a fost în viaţă un discret personaj, dornic de singurătate şi tăcere.

Contemporan cu marile schimbări ale artei franceze şi europene din veacul Romantismului lui Delacroix şi al generaţiei lui Ingres, contemporan cu experienţele Realismului lui Courbet, cu noutăţile militantismului realist-critic al lui Daumier şi chiar cu cele ale pictorilor impresionişti, Corot se va afla în vecinătatea grupului barbizoniştilor. Cu aceştia se va întâlni pe cărările pădurii de la Fontainebleau.

Temperament singuratic, Corot n-a aderat la nici una dintre grupările artistice ale vremii. A fost un izolat, un creator de noi principii. A studiat şi a călătorit mult în Italia. A admirat arta Renaşterii şi a apelat la rigorile artei lui Poussin, pe care, deşi n-a încetat să-l ironizeze, l-a considerat expert în structurile „secţiunii de aur", de care Corot s-a folosit în tablourile lui toată viaţa. Pictorul s-a retras în oraşele mici ale provinciei franceze şi îndeosebi în pădurea de la Fontainebleau, unde se aflau şi pictorii barbizonişti.

Corot. *Portret de femeie*, Dresda





Corot. *Autoportret*

Opera. Deşi, prin formaţie, pictura lui Corot este tributară rigorilor clasice ale artei italiene şi ale viziunii clasice franceze, deşi viziunea pictorului debutează cu tablouri apartenente academismului lui Victor Bertin, traiectoria parcursă de evoluţia sa artistică se deplasează de la Clasicism către epoca modernă. Originalitatea viziunii şi neobişnuitele modalităţi plastice folosite de pictor vor crea formule morfologice independente, pregătind apariţia Impresionismului.

Sensibilitatea şi introspecţia de tip poetic, nobleţea sentimentului şi expresia aristocratică a picturii plasează arta lui Corot la un elevat nivel estetic. Pictura lui Corot se întâlneşte cu poezia şi muzica. Transferul imaginii se face în sensul abstractizării sensurilor ei interioare. Figurativul este reperabil în elemente recognoscibile, fără ca ele să rămână în limitele obiectivităţii realiste, ci primind infuzia transfigurării poetice.

Creaţia lui Corot poate să fie urmărită în cadrul a trei zone de interes: **portretul**, **nudul** şi **peisajul**. Acesta din urmă reprezintă domeniul cel mai valoros al operei sale. Peisaje de pădure sau de oraş din mica provincie franceză, colţuri de stradă sau margini de sat îl preocupă în măsura în care arhitectura naturală sau arhitectura creată compune imagini ordonate de geometrie şi de rigori matematice. Impresia degajată



Corot. *Femeie cu perlă*, Luvru, Paris

de atmosfera peisajelor este de seninătate și calm, de împăcare cu natura. Bucuria liniștită a pictorului este nuanțată de starea contemplativă, de emoția unei discrete melancolii. Corot este pictorul care, deși supus impresiei dăruite de natură, va impune ca element dominant sentimentul în pictură. În acest sens el afirma: „Opera o face nu atât priveliștea, cât interpretarea".

În peisaj, Corot preferă imaginile luminișurilor de pădure sau colțurile de stradă ale orașului de provincie. Tablourile cu nuduri definesc preocuparea lui Corot pentru crearea relației poetice a ființei umane cu integrarea sa în natură, în timp ce portretele, dintre care amintim *Femeia cu perlă*, sunt analize poetice ale stării de reverie sau de melancolie.

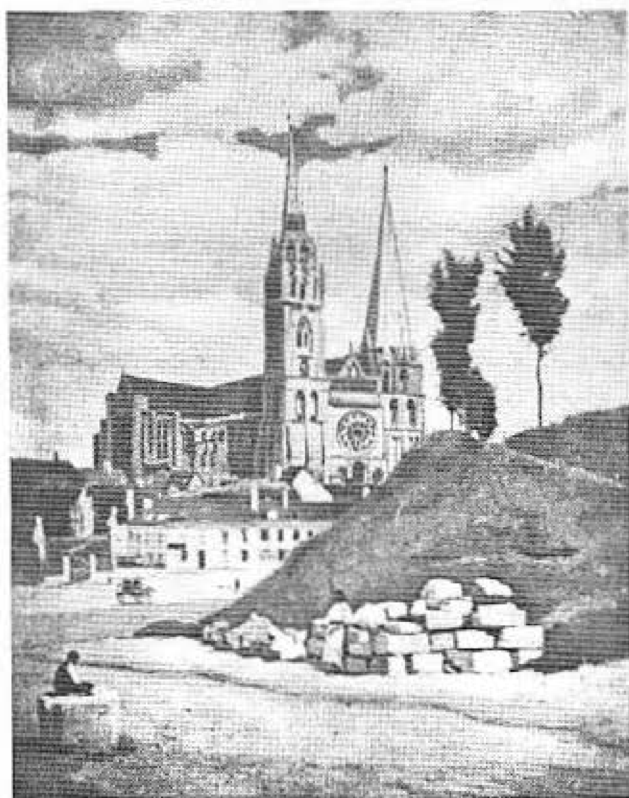
În peisajele urbane ale picturii lui Corot, monumentele arhitectonice din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea sunt învăluite de lumina crepusculului. *Podul din Mantes* fixează fizionomia particulară a locului și luminii, dar ambianța aparține stării poetice cu caracter estetic general. Siluetele grațioase ale copacilor, crângurile aurite de lumina crepusculului evocă liniștea, pacea naturii, spațiul tăcut, locul ideal de izolare atât de necesar sensibililor.

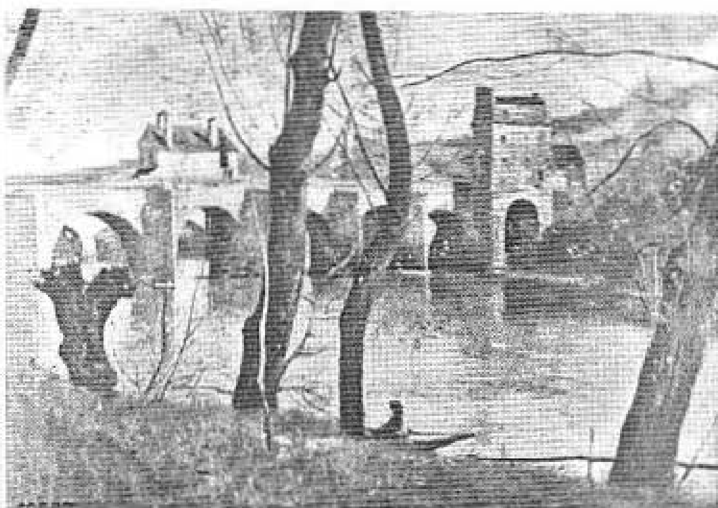
Trăsătura dominantă a structurii imaginii pictate de Corot este dată de armătura trainică și logică, rațională și clară, de tip poussinist. Modalitățile plastice folosite de Corot în peisaj atrag atenția asupra relației picturii de peisaj francez cu tradiția picturii italiene și cu asimilarea viziunii lui Poussin. Formula plastică a peisajului lui Corot are un traseu care pleacă de la tradiția picturii italiene combinată cu viziunea lui Poussin, căreia pictorul îi adaugă particularitățile limbajului propriu.

Modalitățile specifice de expresie folosite de Corot, foarte evoluate în ansamblul căutărilor plastice ale pictorilor din generația sa, îmbină două aspecte principale: *sinteza formelor* dobândită prin geometrizarea și delimitarea volumetrică a formelor în ansamblul imaginii și *spațiul plastic complex* realizat prin perspectiva geometrică ucelliană, dubla perspectivă piero-francescană și perspectiva aeriană. Spațiul plastic folosește biocularitatea, cu alte cuvinte, formele din prim-plan sunt supuse perspectivei montante, iar cele din fundal, perspectivei plonjante.

În ceea ce privește culoarea, concepția lui Corot folosește principiile substanțialității maselor cromatice, de la saturarea primului plan până la fluiditatea fundalului. Realizate prin precizia valorației tonurilor și, respectiv, prin succesiunea planurilor de culoare caldă în prim-plan, și rece în fundal, rezultatul acestor modalități este vizibil în dispunerea precisă a obiectelor în spațiu.

Corot. *Catedrala din Chartres*, Luvru, Paris





Corot. *Podul din Mantes*, Luvru, Paris

La Corot, elementul particular al imaginii îl asigură realizarea atmosferei colorate şi luminoase. Expresia artistică este potenţată de lirismul discret şi de sentimentul admiraţiei trăit în faţa luminii argintii. Forma graţioasă a copacilor, a luciului şi a transparenţei apei sunt transfigurate de „cifrul" limbajului poetic, propriu sensibilităţii lui Corot.

Subiectele preferate de Corot sunt acele în care este prezent spectacolul de lumină a amurgului. Acesta este momentul în care formele se estompează, razele solare fac un drum mai lung şi în acelaşi timp stabilesc mai multe valori, comparativ cu ora prânzului când lumina cade perpendicular. Peisajul devine, în acest mod, un fel de armonie luminoasă, fără ca lumina să atace formele în structura lor. Culoarea, concepută în raporturi mari de mase cromatice compacte, păstrează nuanţele în interiorul plajelor de culoare. Etajarea calorică a culorilor urmează succesiunea frontală a tonurilor calde şi a tonurilor reci în zone juxtapuse orizontal.

Cromatica din prim-plan este susţinută de tonuri calde, planurile următoare se succed în etajarea succesivă a tonalităţilor reci şi calde. Alternanţele calorice de cald şi rece completează perspectiva geometrică. Substanţa cromatică, bine hrănită de pigment şi aşezată în strat compact a primului plan, primeşte alăturarea diluţiilor culorilor transparentizate gradat spre fundal. Ineffabilul intensităţilor şi contrastelor valorice este perceptibil în nuanţarea şi gradarea succesivă a planurilor de lumină. Aplicarea subţire a stratului de culoare anunţă transparenţele Impresionismului. Pictură de *plein-air*, peisajele lui Corot trăiesc, în întregime, modificările luminozităţii paletei. Pictor al transparenţelor lunare, Corot este poetul tonurilor fluide de sidefiu şi al griurilor perlate.

Interesul formulat de Corot pentru problemele luminii şi colorii, pentru obţinerea reflexelor şi transparenţelor anunţă în pictura franceză şi europeană a vremii Impresionismul, asigurând saltul către experienţele picturii următorului secol.

Concepţia artistică a lui Corot impune un conţinut filosofic raportat la relaţia armonioasă dintre existenţa umană şi natura rurală sau ambianţa urbană. Concepute în armonia, pacea şi tăcerea de tip parnasian, Corot elimină tipul de conflict existenţial, de orice natură.

Viziunea sa urmează conţinutul filosofic într-o interpretare sensibilă, încărcată de lumina transparentă şi de poetica sentimentelor. Evanescentul ambianţei de crepuscul îl încântă. Sensibilitatea de tip reflexiv a lui Corot se abandonează fascinaţiei naturii, spaţiului pădurii şi cerului.

Viziunea lui Corot este fundamental lirică, dezvăluind o poetică a ambianţei, a vibraţiei aerului, unică în istoria picturii. Spaţiul recognoscibil încărcat cu amploarea vibraţiilor subiectivităţii artistului primeşte monumentalitatea dobândită prin folosirea dublei perspective pierro-francescane.

Corot. *Toaleta*



Noutățile plastice aduse de Corot în cadrul limbajului sunt multiple și au valoarea aportului fundamental în problemele de *éclairage* și de colorism ale picturii de la sfârșitul secolului trecut.

Pictura lui Camille Corot face trecerea de la viziunea clasică la cea modernă prin interpretarea poetică, artistul fiind unul dintre precursorii impresioniștilor și nu al barbizoniștilor. Experiențele barbizonismului, ele însele, vestitoare ale unor procedee plastice impresioniste, se desfășurau în vecinătatea operei lui Corot, în aceeași arie de preocupări morfologice fără însă ca ele să atingă înalta transfigurare expresivă din opera lui Corot.

Spre deosebire de viziunea barbizoniștilor, restrânsă la caracterul local al imediateții peisajului de pădure, conținutul operei lui Corot se referă la emoții trăite de artist în cadrul cotidianului urban sau rural. Tablourile lui efectuează trecerea de la particularitățile locale ale peisajului la transfigurarea lui poetică și la rafinate valențe estetice.

Culoarea dispusă *à plat*, în plaje mari de culoare, alternanța diluțiilor pigmentare, etajarea raporturilor calorice creează un univers morfologic fundamental nou, premergător picturii impresioniste și postimpresioniste.

Primele sinteze de geometrizare și de arhitectonică a formelor, delimitarea lor volumetrică în perspectivări prismatice pregătesc experiențele lui Pissarro, Seurat și Cézanne.

Jean-Baptiste Camille Corot „prințul luminii argintii", figură singuratică în arta franceză, rămâne marele poet al naturii, pădurii și peisajului urban francez, autorul transferului imaginii din recognoscibil în sensibil, creatorul peisajului vestitor al artei moderne.

REALISMUL

Gustave Courbet (1819 – 1877). Personalitatea și creația lui Courbet sunt comentate critic și ușor ironic de către unii istorici de artă, deoarece pictorul se considera „cel mai de seamă om din Franța". Autodidact, Gustave Courbet a făcut demonstrația talentului și temperamentului său artistic, neobișnuit de puternic. Ceea ce Courbet aducea nou în pictură și, poate, supărător pentru unii critici, era observația neselectivă a aspectelor de viață, a situațiilor trăite de oameni la temperatura constantă a prozei cotidianului.



Corot. *Amintiri din Italia, Castelgandolfo*

De fapt, în pictura lui Courbet, evenimentul excepțional este coborât la condiția banalului. Alăturarea urâtului și frumosului este pentru pictor o condiție firească și naturală a existenței în natură și societate. Coexistența urâtului cu frumosul, fără intervenția artistului, fără ca acesta să se erijeze în dirijorul absolut a ceea ce trebuie sau consideră că nu trebuie inclus într-o imagine estetică au creat pentru Courbet referința la întâmplător.

Courbet este deschizătorul unui nou curent în pictură. ***Realismul*** picturii lui Courbet afirma teza neidealizării subiectului inspirat de realitate. Pictorul considera că în natură frumosul nu există ca un ansamblu închegat, el ființând incomplet ca element răspândit doar în contexte eterogene. În consecință,

Gustave Courbet. *Bună ziua, domnule Courbet*





Courbet. *Înmormântarea de la Ornans*

artistul nu are datoria să aleagă din natură doar elementele frumoase şi din ele să creeze un ansamblu în întregime frumos.

Viziunea neidealizată a lui Courbet implica observarea obiectivă a realităţii concrete. Neînfrumuseţarea realităţii, respectarea formelor şi urmărirea recognoscibilităţii lor în pictură, face ca, în final, imaginea să nu prezinte selecţii de tip afectiv. Spiritul şi temperamentul artistului sunt prinse în proza existenţei, orizontul poetic lipseşte.

Courbet interpretează constatativ. El nu distinge sau nu doreşte să sublinieze unele aspecte importante de altele secundare, deoarece pictorul le consideră echivalente.

De fapt, Courbet nega postularea frumosului ideal. Realismul său se caracterizează prin preocuparea observării aspectelor obişnuite ale realităţii din jur, fără implicarea sa emoţională, afectivă ori sensibilă. Tematica operelor sale, inspirată din aspectele obişnuite ale existenţei pariziene sau ale provinciei franceze, i-a oferit pictorului subiecte cu caracter minor. Preocupat de cotidian şi efemer, pictorul nu a reuşit să desprindă semnificaţii perene.

Consecinţă a participării la Comuna din Paris, Courbet este exilat în Elveţia, continuând să lucreze la fel de protestatar, refractar oricăror principii sau programe estetice contradictorii spiritului său liber.

În 1877, pictorul a murit în exil, victimă a falsului său eroism şi a gesturilor de pseudorevoluţionar.

Opera. Debutul pictorului s-a conturat în jurul anilor 1849, pentru ca în următorii ani, Courbet să creeze aproape în totalitate operele sale, generatoare de polemică. Spiritul militant al lui Courbet s-a manifestat încă înainte de 1848, artistul considerându-se prin concepţia sa printre reformatorii sociali ai epocii. Lucrările: *Spărgătorii de piatră, Portretul lui Proudhon,* apostolul socialismului, *Portretul lui Jules Vallès,* viitorul redactor al publicaţiei „Strigătul Poporului", sunt relevante pentru opţiunile politice manifest ale lui Courbet.

În contextul generaţiei sale, Courbet a şocat adeseori cu unele opere a căror viziune artistică formula excesiva preocupare de sine a pictorului, vizibilă îndeosebi în autoportretele intitulate: *Bărbatul cu centură de piele, Omul cu pipă, Omul cu câinele negru.* Titlurile unor asemenea opere ilustrează importanţa propriei persoane, după cum tablouri precum: *Femeie pieptănându-se, Domnişoarele pe malul Senei* sau *Domnişoarele de la ţară* conturează atitudinea pictorului interesat de subiecte fără amploare şi, mai ales, fără caracter generalizator. Atenţia acordată universului terestru şi subiectelor nepretenţioase este vizibilă în compoziţiile: *Trezirea, Întâlnirea* numită şi *Bună ziua, Domnule Courbet, După amiaza la Ornans,* ampla compoziţie *Atelierul* sau monumentala compoziţie *Înmormântarea de la Ornans.* În afara acestora, Courbet este autorul a numeroase peisaje, portrete, nuduri şi naturi statice, opere a căror frumuseţe picturală pune în valoare strălucitele însuşiri ale pictorului francez, calităţile sale reale de maestru al penelului.



Courbet. *Atelierul pictorului*

În problemele de morfologie plastică, deşi este autodidact, Courbet rămâne un mare pictor. Tablourile lui fascinează prin frumuseţea în sine a picturii. Limbajul plastic este bogat şi expresiv, înzestrat cu o remarcabilă forţă picturală. Courbet apelează la pensulaţia energică şi la tuşele puternice, la masa cromatică generoasă şi consistentă. Cromatica picturilor lui este susţinută de acorduri reţinute. Materia picturală evoluează în gradarea substanţialităţilor bine hrănite de pigment. Pasta, abundentă şi densă, este adesecori aplicată cu cuţitul de paletă, artistul preferând stratul compact de culoare, pasta groasă şi suprapusă.

Una dintre compoziţiile lui Courbet, cu totul remarcabilă ca forţă plastică şi evocare a aspectelor prozaice ale vieţii, este *Înmormântarea de la Ornans* (1850). Lucrarea a provocat scandal. S-a spus despre această compoziţie că este o imagine dedicată urâtului lipsit de nobleţe, cultul urâtului fiind împins mai departe ca oricând. Portretele desfigurate de bătrâneţe ale bărbaţilor, chipurile schimonosite de ipocrizie ale bătrânelor, ale rudelor şi ale apropiaţilor defunctului, participanţi la înmormântare, sunt într-adevăr de o urâţenie grotescă. Biologicul este adâncit în riduri şi grimase. Rictusul şi răutatea alcătuiesc un impresionant spectacol al dezumanizării. Cu această operă, Courbet se dovedeşte a fi un adevărat pictor al realităţii.

Spiritul realităţii, prezent în creaţia unor pictori precum Caravaggio, Louis Le Nain, Ribera sau a unor „mici maeştri" din diferite şcoli naţionale, s-a manifestat ca formă a interesului artiştilor pentru aspectele imediate ale realităţilor modeste din jur, pentru subiectele cu valoare particulară inspirate de personaje aflate la marginea societăţii. Arta unui artist de geniu, precum Velázquez, este inspirată de adevăruri profund umane şi dezvăluite ca realităţi, trăite de artist la înaltă temperatură emoţională.

Realismul formulat de creaţia lui Courbet nu este doar expresia sentimentului de independenţă a propriei individualităţi a pictorului, ci este şi rezultatul unui curent de opinie, apărut la mijlocul secolului al XIX-lea, urmare a evenimentelor politice şi sociale petrecute în Franţa, şi ilustrat în artă ca reacţie estetică antiromantică.

Realismul afirmat în concepţia artei franceze în deceniile VI – VII ale secolului al XIX-lea defineşte un mod de abordare obiectivă, programată deliberat în ceea ce priveşte raportul artiştilor cu realităţile sociale şi cu aspectele existenţei obiective, prin evitarea lirismului şi idealizării sau fantasticului.

Aportul concepţiei realiste a operei lui Gustave Courbet înscrie una dintre paginile cele mai proeminente ale picturii moderne a veacului al XIX-lea prin conţinutul şi atitudinea sinceră a artistului faţă de realităţile vremii lui şi prin înalta calitate plastică şi



Courbet. *Autoportret*

factura picturalității datorate remarcabilei forțe plastice și puternicului temperament artistic al pictorului francez. Mai mult chiar, încrederea orgolioasă în propria valoare l-a făcut pe Courbet să afirme: „După părerea tuturor, eu sunt cel mai de seamă om din Franța". Pictorul mărturisește astfel credința în vocația sa creatoare, în destinul afirmării libere a personalității artistice, credință declarată de altfel de artist în autoportretul semnat cu următorul comentariu: „Courbet, fără ideal, fără religie".

Paralel cu Romantismul progresist, sensurile realismului artei lui Courbet și ale artei barbizoniștilor, manifestate prin observarea vieții și a realităților concrete din jur, au determinat inspirația și proiecția neidealizată a acestora în artă, conturul unui orizont estetic deschis îndrăznelilor.

Spectacolul oferit de pavilioanele rezervate artei în *Expoziția Universală*, deschisă la Paris în 1855, a permis evaluarea situației picturii franceze de la mijlocul secolului al XIX-lea și confruntarea artei naționale cu arta străină. Spectacolul uimitor de divers al viziunilor conturate în pictura franceză făcea contemporană existența neoclasicismului artei lui Ingres cu romantismul artei lui Delacroix. Realismul barbizoniștilor alăturat lirismului peisajelor lui Corot distingea elogios lucrarea lui Millet *Țăran altoind arborele*, calificată drept capodopera *Expoziției*.

Cele unsprezece tablouri semnate de Courbet au fost prezentate în *Expoziția Universală* și alte câteva zeci, în expoziția liberă a artistului organizată de el însuși alături de marele pavilon.

Deasupra ușii de intrare Courbet scrisese cuvintele: „Realism. Expoziție și vânzare de 40 tablouri și 4 desene de M.Gustave Courbet. Prețul intrării 1 franc".

Printre aprecierile formulate în epocă, rămân elocvente următoarele rânduri scrise de Théophile Gautier: „Astăzi, Italia și-a epuizat miracolul, se odihnește...; ea nu figurează în *Expoziția Universală* decât pentru amintirea ei... Franța, dimpotrivă, a crescut în amploare... Germania... pare a se complace în estetica artei... Această școală, cu totul intelectuală, disprețuiește culoarea, măiestria penelului, plăcerea tușei". Belgiei i se recunoaște „strălucirea", în vreme ce Spania „a uitat arta lui Velázquez, Ribera, Murillo, Zurbarán și chiar arta lui Goya... școala spaniolă este confundată cu școala franceză." Impresia bună produsă de arta franceză a fost împărțită doar cu rezultatele școlii engleze de peisaj, remarcate prin originalitate și savoare plastică.

Expoziția Universală din 1855 a marcat un moment important în favoarea artei. În mijlocul produselor industriale, locul de onoare a fost rezervat artei internaționale a epocii. Uriașul spațiu expozițional de douăsprezece hectare a asigurat neobișnuit de ampla etalare a tablourilor celor 1200 de participanți, pictori europeni și americani. Pe fundalul evenimentelor istorice ale războiul Crimeii și cortegiului de mizerii și epidemii desfășurate în timpul celui de-al Doilea Imperiu, atitudinea oficială față de cultură i-a redat Franței rangul.

În efervescența culturală a Parisului, Realismul, mișcare artistică admisă, dar neacceptată, era în plină bătălie pentru confirmare.

Acțiunile nonconformiste, supărătoare și provocatoare ale lui Courbet au fost subiect de scandal permanent atât pentru marele public cât și pentru reprezentanții criticii ale căror atacuri au cunoscut forme dintre cele mai violente. Și totuși, ironia adresată de presă picturii lui Courbet nu a putut opri înrâurirea acesteia asupra contemporanilor. Cu tot zgomotul produs de tablourile pictorului, devenite manifeste politico-sociale, caracterul exploziv al concepției lui Courbet va influența și va avea efecte imprevizibile în creația contemporanilor.

Realismul lui Courbet se manifesta în atitudinea pictorului împotriva artei idealizante, împotriva artiştilor dispuşi să fardeze realitatea. Courbet era un realist prin capacitatea creării iluziei concretului, fără ca arta lui să fie încărcată cu accente critice la fel de intense precum cele definite în arta lui Daumier.

REALISMUL CRITIC

Honoré Daumier (1808 – 1879). Celebru ca litograf şi caricaturist, Daumier a marcat arta franceză cu personalitatea sa prin abordarea în chip original a artei grafice, a picturii şi a modelajului. Reprezentativ pentru arta franceză şi arta universală, numele său îşi datorează reputaţia nu numai atitudinii critice manifestate faţă de regimurile politice ale Franţei monarhice din timpul dinastiei Bourbonilor, regimului lui Louis-Philippe, susţinător al cercurilor burgheziei financiare, a instaurării celui de-Al Doilea Imperiu, ci şi forţei plastice excepţionale, concretizată în surprinderea patetică şi usturătoare a aspectelor dramatice ale realităţilor politice ale Franţei secolului al XIX-lea. Realismul critic apărut în Franţa are, aşadar, ca reprezentant strălucit pe Honoré Daumier.

Născut în sudul Franţei, la Marsilia, Daumier s-a pregătit pentru belle-arte la Paris în atelierul unui litograf, urmând apoi cursurile unei academii libere şi studiind cu pasiune antica şi pictura lui Rubens. Studiul litografiei în atmosfera animată de spiritul democratic al atelierului lui Charles Ramelet îi va modela formaţia serioasă de gravor, contaminându-i sensibilitatea, totodată, cu semnele simpatiei pentru temele democratice. Primele planşe ale lui Daumier, apărute în 22 iulie 1830 în publicaţia „Siluete", ilustrează caracterul realist-critic al interpretărilor artistului încă înainte de 1848.

Din 1831 este angajat la cotidianul „La Caricature" unde face grafică politică, spiritul său critic fiind penalizat cu intrarea la închisoarea Sainte-Pélagie.

Din 1830 şi până când îşi pierde vederea, grafica politică şi moralizatoare înscrisă în paginile din „La Caricature" şi „Le Charivari" comentează cu virulenţă cele trei regimuri politice, în care s-au desfăşurat evenimentele politice ale Franţei cunoscute de artist. Se poate spune că Honoré Daumier a amplificat aria realismului artei lui Courbet prin comentariile protestatare ale caricaturilor sale şi prin spiritul acid al



Daumier. *Rue Transnonain, la 15 Aprilie 1834*

satiriei politice al planşelor şi desenelor fixate în paginile revistelor „La Caricature" şi „Le Charivari". Nemuritoarele imagini ale vieţii politice franceze ale epocii 1830 – 1871, personajele satirizate în chipurile monarhului Louis Philippe şi ale slujitorilor acestuia, litografiile cu caracter caricatural având ca personaje şi subiecte principale figura lui Bismark şi Prusia au marcat paginile publicaţiilor cu forţa curajului şi atacului deliberat.

Concediat în 1860, pe trei ani, de la „Le Charivari", Daumier se dedică picturii. Aptitudinile sale excepţionale în surprinderea formelor expresive, caracterul pătrunzător al tipologiilor umane şi situaţiilor particulare i-au îndreptat încercările nu numai în pictură, ci şi în sculptură, în modelarea lutului. Astăzi, caracterul modernităţii viziunii lui Daumier, în îngroşarea expresivă şi şarjarea caricaturală a

Daumier. *S-a zis cu Lafayette!... Aşa-ţi trebuie, amice*





Daumier. *Compartimentul de clasa a III-a,* detaliu

siluetelor sau fizionomiilor şi atitudinilor, îl descoperă ca pe un precursor al Expresionismului modern.

Artistul moare la 71 de ani în condiţii modeste, într-o locuinţă dăruită de prietenul său, pictorul Corot.

Opera. Marea creaţie şi geniul lui Daumier pot fi urmărite în caricatura politică având ca temă satira adresată abuzurilor monarhiei, reacţiunii burgheze şi clericale. Printre cele mai virulente critici din grafica lui Daumier sunt comentariile referitoare la regimul monarhiei restaurate al lui Louis Philippe. Imaginat ca un tip digestiv, regele este caricaturizat sub formă de pară. Prozaic, obtuz, Louis Philippe este definit ca personaj ostil aspiraţiilor democratice ale poporului francez. Litografiile lui Daumier i-au adus monarhului numele de "Regele Pară". În colaborarea stabilită în cadrul editurii, legendele imaginilor completau caracterul critic al litografiilor executate de artist. Comentariile îndrăzneţe adresate organelor oficiale de reprimare a drepturilor democratice primesc forma protestului artistului în litografii ca aceea intitulată ironic *Libertatea presei.*

Scenele zguduitoare ale reprimării mişcărilor de stradă sunt evocate în imagini tragice ale acelor zile şi nopţi pariziene, imortalizate de Daumier în compoziţii cu caracter simbolic. Gravuri cutremurătoare precum *Rue Transnonain* sunt inspirate de realităţi şi scene văzute şi trăite de cetăţenii Parisului în aprilie 1834.

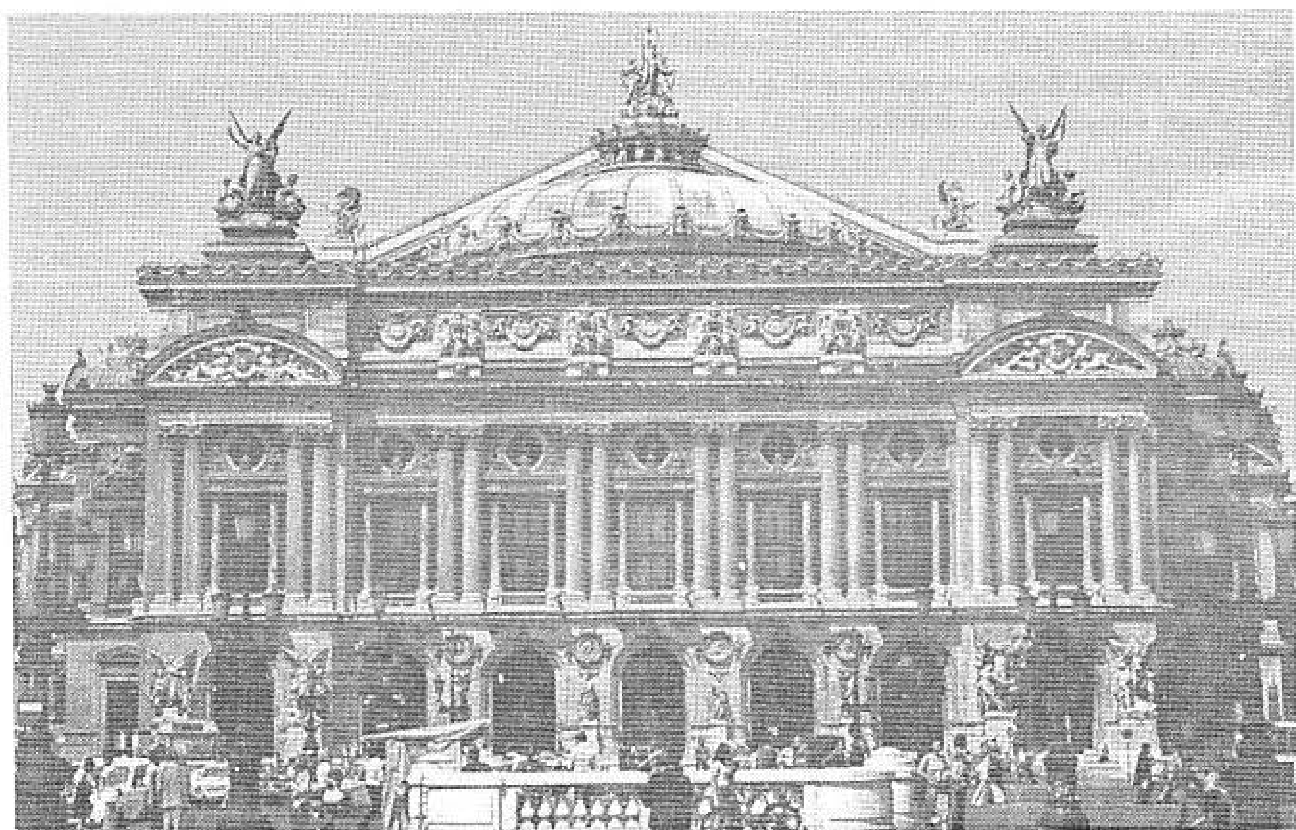
După interzicerea caricaturii politice în 1835, Daumier s-a îndreptat spre satira de moravuri, criticând şi atacând corupţia justiţiei şi burgheziei într-o epocă în care literatura lui Balzac şi Flaubert dezvolta amplu aceeaşi problematică.

Ciclul litografiilor de "101 piese" aduce în scenă un personaj, *Robert Macaire*, devenit repede celebru pentru cinism, escrocherie şi profit. Robert Macaire profită de mizeria oamenilor, întocmeşte societăţi pe acţiuni, organizează societăţi de emigrare în America şi profită de calitatea lui de susţinător al Bursei. În succesiunea, an de an, a situaţiilor politice, îşi fac apariţia în creaţia lui Daumier tipologii reprezentative satirizate de artist, tipuri dintre care este de amintit personajul *Ratapoil*, agentul de politică secretă, de propagandă electorală. Caricatura cu rolul smulgerii măştilor, ca o decodificare a minciunilor, a animat şi inspirat crearea suitei de imagini intitulată *Pântecul legislativ.* Litografiile dedicate sistemului legislativ din regimul menţionat imaginează judecătorii într-un uriaş pântec ce îngurgitează sume nestăvilite generate de corupţia sistemului monarhic al Restaurării.

În caricatura de moravuri, Daumier surprinde colţuri de stradă, periferii pariziene în diferite momente ale zilei, personaje în costumele epocii, purtând amprenta profesiunii şi a clasei sociale. Aspectele surprinse de Daumier au forţa evocării coordonatelor realităţii. Imagini văzute şi memorate în chip uimitor până la mici detalii de viaţă i-au adus lui Daumier admiraţia şi elogiile contemporanilor. Baudelaire însuşi comenta "capacitatea uluitoare a pictorului de a memora situaţii şi capacitatea reproducerii lor" pictor după timp îndelungat.

În litografii şi desene, Daumier foloseşte linia liberă, grafia încărcată inegal şi discontinuu. Accentele sunt concepute în alternanţă cu pata, imaginea este valorată şi tinde să devină grafică picturală. Sensurile curbe şi incisive, ritmul alert şi vivace conduc spre definiri caracterologice. Grafia valorată înscrisă în albul hârtiei modelează expresiv atitudini şi mişcări, sugerează sculptural formele. Daumier întrerupe continuitatea liniei, inserţia se îmbogăţeşte cu accente dramatice, se înscrie dinamic vibrând griurile şi efectele luministice de tip pictural. Viziunea complexă a plasticităţii formelor îl descoperă pe Daumier în calităţile sale de desenator, pictor şi sculptor.

FRANŢA
ÎN ULTIMILE DECENII ALE SECOLULUI AL XIX-LEA
ŞI LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-LEA



Charles Garnier. *Opera,* Paris

ARHITECTURA

Parisul modern nu poate fi imaginat fără câteva reprezentative monumente dintre care fastuoasa clădire a *Operei* şi arhitectura metalică a *Turnului Eiffel.* Arhitectura cu *structuri metalice* a dat lumii elegantele cupole în reţele ale celor două palate: *Grand Palais* şi *Petit Palais,* somptuosul pod *Alexandre III,* clădirea *Gării Saint-Lazare* şi *Halele* din Paris. Sfârşitul secolului al XIX-lea a adus ca noutate excepţională în inginerie şi în arhitectură folosirea funcţională şi decorativă a fierului, fontei şi aramei.

Se poate spune că în epocă metalul îşi trăia supremaţia. Pavilioanele de expoziţii internaţionale, precum *Crystal Palace* din Londra şi *Expoziţia Universală* de la Paris din 1889, au folosit cu precădere structurile metalice.

Construit de inginerul **Alexandre Gustave Eiffel** (1832–1923), care i-a dat numele monumentului, *Turnul Eiffel* a fost realizat între 1887 – 1889, inaugurarea făcându-se în martie 1889 la *Expoziţia Universală.*

Sprijinită pe patru picioare, structura metalică a *Turnului* atinge înălţimea de 320 m. Decoraţia dantelată în *Stil Nouveau* cuprinde 12000 piese metalice, purtate cu orgoliu de silueta *Turnului* până în zilele noastre, sfidând astfel toate sarcasmele şi prefigurând cu graţie arta industrială.

Urbanismul francez din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea a înregistrat spectaculare performanţe. Datorită autorităţii primarului Haussmann (**Baron Georges Eugène Haussmann** – Directorul lucrărilor publice al regiunii Paris în timpul celui de-Al Doilea Imperiu), sistematizarea unor cartiere pariziene a fost realizată în perioada 1853 – 1870 prin construirea Marilor Bulevarde şi a arterelor majore de circulaţie. Haussmann a proiectat străpungerea de străzi şi reconstrucţia clădirilor, prelungirea arterelor către întâlnirea cu pieţe publice marcate de un

monument sau o fântână, precum şi aerisirea spaţiilor cu parcuri şi zone verzi. În vederea eliberării oraşului din planul labirintic medieval al străzilor şi dezvoltării urbane conform noilor principii ale schemei radiale cu centuri concentrice, Haussmann s-a lansat într-un îndrăzneţ proiect de demolare şi reconstrucţie sistematizată implicând extraordinare eforturi şi cheltuieli. Vizionarismul lui Haussmann a determinat astfel trecerea de la Parisul medieval la Parisul erei moderne prin asigurarea fluenţei circulaţiei pe marile artere şi prin facilitarea comunicării peste Sena, de o parte şi de alta a Parisului, pe numeroasele poduri construite în aceeaşi perioadă. Tot Haussmann a gândit construirea înălţimii egale a clădirilor astfel încât silueta acoperişurilor să creeze continuitatea profilelor arhitecturii pe toată lungimea bulevardelor.

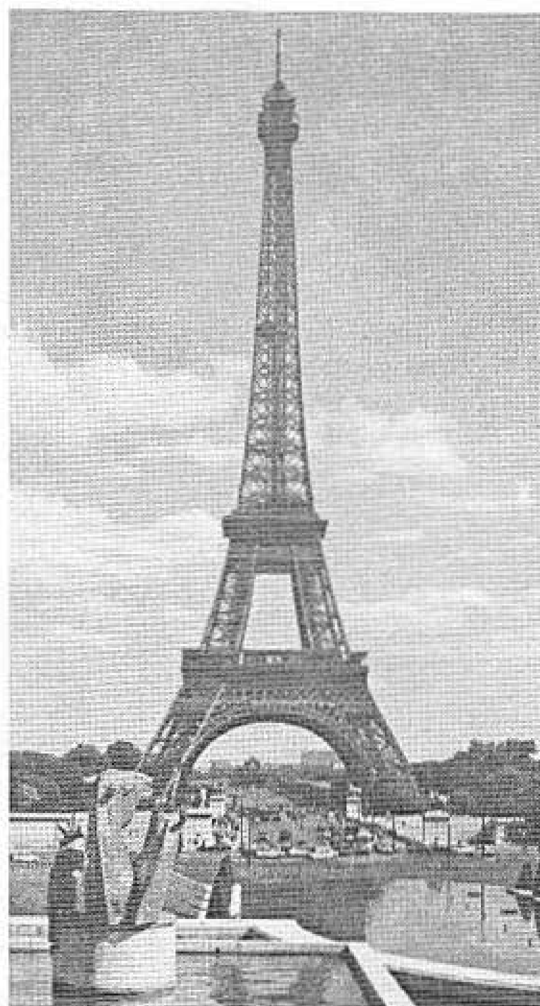
Viziunea modernă a urbanismului şi arhitecturii franceze a influenţat dezvoltarea unor oraşe europene precum Londra, Viena, Berlin, Budapesta.

Spectacolul urban al elegantelor spaţii publice ale Parisului clasic şi Rococo, în care tronau *Palatul Luvru*, cartierele aristocratice cu *Hôtels particuliers* şi cu pieţele publice, *Domul Invalizilor* şi *Panteonul*, a fost completat de marile bulevarde şi de principalele linii de metrou. În construirea liniilor de metrou parizian de către inginerul **Fulgence Bienvenüe**, prima linie a fost concepută să traverseze Capitala din est, de la Vincennes până în vest, la Bois de Boulogne. A doua linie, pornind din nord, din Montmartre, trasată să ajungă în sud, în Montparnasse, s-a încheiat în primii ani ai secolului al XX-lea.

Înfăţişarea Parisului zilelor noastre era aproape completă. *Opera Garnier* şi *Turnul Eiffel* erau înfăptuite. În noul peisaj urban ele deveneau monumente emblematice ale metropolei moderne.

Charles Garnier (1825 – 1898) este numele care în ultimul sfert de veac XIX a adus Franţei moderne o strălucitoare aureolă. Garnier a studiat în Italia şi în Grecia. Rigorile Clasicismului grec, ale Renaşterii şi Barocului italian i-au modelat fundamental gândirea şi sensibilitatea. Dintre edificiile construite de Garnier sunt de amintit *Opera Mare* din Paris, *Cazinoul* şi *Teatrul* din Monte-Carlo, *Observatorul* din Nisa, precum şi numeroase clădiri particulare.

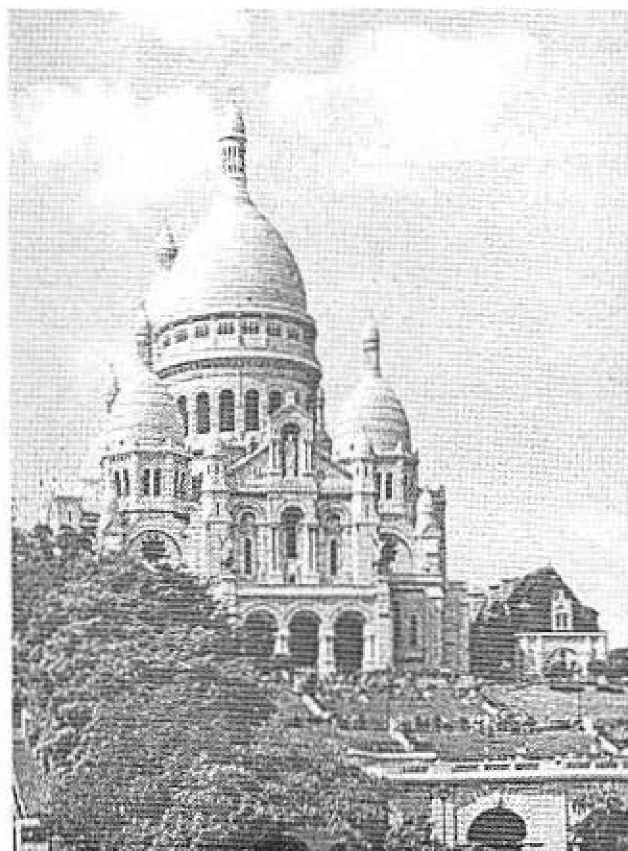
Principala sa lucrare rămâne *Opera Mare* din Paris (1863 – 1874, inaugurată în 1875), adevărată



Alexandre Gustave Eiffel. *Turnul Eiffel*, Paris

operă de artă prin originalitate, armonie a proporţiilor şi a articulării echilibrate a elementelor morfologice şi ornamentale, apartenente diferitelor stiluri.

Proporţia echilibrată, stabilită între corpul clădirii şi calota cupolei, impresionează la fel de plăcut ca şi raportul bine găsit între primul nivel al arcelor semicirculare de tip renascentist şi nivelul următor al faţadei placată cu monumentala suită a coloanelor gemene. Delimitarea simetrică a clădirii cu frontoane semicirculare împodobite cu reliefuri, încununarea fastuoasă a cornişei cu grupuri statuare înaripate dau ansamblului o expresie festivă, de eleganţă şi somptuozitate. Deşi bogat decorată, compoziţia plastică a clădirii este ordonată de rigorile geometriei cartesiene. Faţada este compusă cu impresionantă exigenţă în distribuirea şi dozarea ritmurilor plastice. Efectul de masivitate este atenuat de minunata armonie a proporţiilor, de ritmul graţios al alternanţelor plinului şi



Bazilica Sacré-Coeur, Paris

golului care asigură ansamblului expresia generală de nobleţe.

Cele şapte arcade în plin-cintru ale primului nivel al clădirii sunt separate de grupuri statuare având în extremitatea dreaptă a edificiului grupul sculptat de Carpeaux, *Dansul*. Etajul *foyer*-ului se deschide prin *loggia* celor şaisprezece coloane gemene, dublate de mici coloane, care încadrează ferestrele împodobite deasupra cu medalioane de compozitori. În sfârşit, un larg *attic* sculptat, străjuit de două mari grupuri înaripate, sculptate în bronz, lasă vizibilă calota domului care acoperă marea sală şi frontonul încoronat cu statuia lui *Apollo* înălţând lira. Interiorul, ca şi exteriorul, dominat de jocul culorilor policrome ale marmurelor şi bronzului aurit, contribuie la maestatea fastului. Magnifica scară şi decorarea sălii creează acordul între atmosfera somptuoasă şi poezie. Splendoarea scării *Operei* a adus lui Garnier elogii unanime. Considerată mai frumoasă chiar decât sala de spectacol, scara a fost comparată cu un adevărat „itinerar spiritual".

Exemplu tipic de arhitectură eclectică din a doua jumătate a secolului al XIX-lea în Franţa, *Opera* din Paris a impus prin concepţia lui Garnier bogăţia ornamentaţiei sculpturale a statuilor, marmurelor policrome şi bronzurilor, supusă rigorilor clasice ale compoziţiei *Secţiunii de aur*. Echilibrul proporţiilor şi perfecţiunea detaliilor, împrumutate din Renaştere sau din morfologia stilurilor franceze ale secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea, sunt întrunite de Garnier în armonia desăvârşită a capodoperei.

Opera Garnier, comentată şi acceptată cu acest titlu chiar în Istoria Artelor, rămâne monument emblematic pentru Stilul Napoleon III, cristalizat în epoca celui de-Al Doilea Imperiu. Viziunea monumentală şi elegantă, afirmată de arhitectul francez, a influenţat concepţia constructorilor din toate ţările Europei, soluţia constructivă şi estetică a *Operei* din Paris fiind regăsibilă în monumentele din Germania şi Austria, Italia şi ţările răsăritene ale continentului.

Grandoarea dată Capitalei de către regii Franţei, în special de Louis XIV, Regele-Soare, şi de geniul marilor arhitecţi ai secolelor al XVI-lea, al XVII-lea şi al XVIII-lea, a primit în secolul al XIX-lea şi la începutul secolului al XX-lea înfăţişarea urbană a marilor artere de trafic. Profilul metropolei moderne a ceea ce este azi *Paris Lumière* poartă în continuare, în mod simbolic, expresia eleganţei şi a graţiei spiritului, însuşire specific franceză păstrată chiar în cazul civilizaţiei tehnice.

Arhitectura religioasă a Capitalei se va îmbogăţi în secolul al XIX-lea cu un monument devenit simbol al epocii: *Bazilica Sacré-Coeur*. Biserica, înălţată între anii 1876 – 1910, în urma subscripţiilor făcute, a fost amplasată pe colina Montmartre, impresionanta siluetă albă fiind încoronată de un monumental dom. Caracterul votiv al bisericii a adăugat clădirii o criptă foarte mare. Edificiul este servit de campanila înaltă de 80 m care adăposteşte un clopot a cărui dimensiune este considerată printre cele mai mari în lume. Mentalitatea estetică a epocii, favorabilă spiritului eclectic, a dat naştere în arhitectură unor edificii neobişnuite ca îmbinări stilistice, în cazul de faţă biserica reluând o soluţie constructivă din stilul bizantin, estetica edificiului subliniind preferinţa pentru dimensiunea gigantică.

SCULPTURA

Jean-Baptiste Carpeaux (1827 – 1875). Contemporan cu mari evenimente politice ale Franţei şi cu schimbări de mentalitate, Carpeaux a devenit unul dintre artiştii reprezentativi ai culturii plastice franceze din perioada celui de-Al Doilea Imperiu. Sculptor, pictor, desenator şi gravor, format sub

influența lui Rude, Carpeaux a obținut Premiul Romei în 1854. Pasionat de studiul artei antice și al Renașterii, admirându-l pe Bernini, sculptorul francez a rămas la Roma cinci ani.

Carpeaux a creat mai ales compoziții monumental-decorative și portrete. Dintre portretele realizate de Carpeaux se distinge cel făcut *scriitorului Alexandre Dumas*. Operele sale exprimă starea de patos romantic, elanul liric și dinamismul gestic. În statuară, printre lucrările sale cele mai reprezentative sunt *Dansul* (1869), grup compozițional creat pentru *Opera* din Paris, *Triumful Florei* pentru *Pavilionul Florei* de la *Palatul Luvru* și grupul *Cele Patru Părți ale Lumii* (1872) destinat fântânii din *Parcul Observatorului* din Paris. Printre compozițiile cu subiecte mitologice, opere ca *Ugolin* – expus în 1863– i-au dirijat fantezia artistică spre o interpretare patetică anunțând Expresionismul epocii moderne.

Viziunea artistică a sculptorului francez aducea ca noutate expresia dinamicii explozive a mișcării. Structura deschisă, axialitatea divergentă ilustrează preocupările ample ale lui Carpeaux, legate de soluții sculpturale complexe. Problemele de modelaj urmează rezolvările tradiționale ale *Quattrocento*-ului florentin, forma realizată în lut fiind concepută ca materie vibrată, animată de intervențiile atingerilor nervoase ale temperamentului puternic și sensibil al sculptorului francez. Epiderma formei palpită în freamătul materiei modelate de palma și degetele sculptorului, materia primește infuzia emoției vii a energiei artistice a sculptorului. Expresivitatea puternică a modeléului dublează expresia puternică de viața a ansamblurilor concepute de Carpeaux, tensiunea dinamică a gesturilor personajelor, imaginate întotdeauna ca țâșnind către exterior, în mișcări dansante sau în exaltare dinamică. Structura sensibilă a artistului înzestrată cu resurse de regenerare vitală, temperamentul său tumultuos și dinamic au fost proiectate în viziunea optimistă, infuzată de poezie romantică. *Flora*, alegorie a Primăverii, este imaginată ca o fermecătoare tânără adresând lumii simbolicul surâs al prospețimii juvenile.

Destinat *Operei* din Paris, grupul *Dansul* este conceput ca imagine-instantaneu a mișcării trupurilor surprinse în unda ritmului muzical. Desprinsă din grup, tânăra bacantă modernă își înalță silueta în salt grațios, în elanul mișcării dansante, cu brațele proiectate generos spre spațiu. Secvența fixează într-o imagine simbolică expresia bucuriei vieții, fericirea corpului deslănțuit în mișcarea dansului.



Jean-Baptiste Carpeaux. *Dansul* destinat *Operei*, Paris

Înfrățite în grupajul formelor dinamice, statuile artistului francez par investite cu capacitatea eliberării materiei din forța gravitației. Soluțiile proiectării excentrice a axelor compoziției sugerează anularea ponderabilului materiei.

Carpeaux este un poet al mișcării expresive și grațioase. Sculptorul descifrează farmecul frumuseții formelor feminine, fluidul vieții dinamice a trupului tânăr proiectat armonios în spațiu. Solidul stabil primește unda mișcării, imobilitatea pare anulată, chiar sfidată. Poetica mișcării și armonia dinamicii în desfășurare sunt subiectele pasionante ale preocupărilor morfologice și expresive ale lui Carpeaux, constituind totodată noutatea adusă în ansamblul fenomenului sculpturii franceze a veacului al XIX-lea.

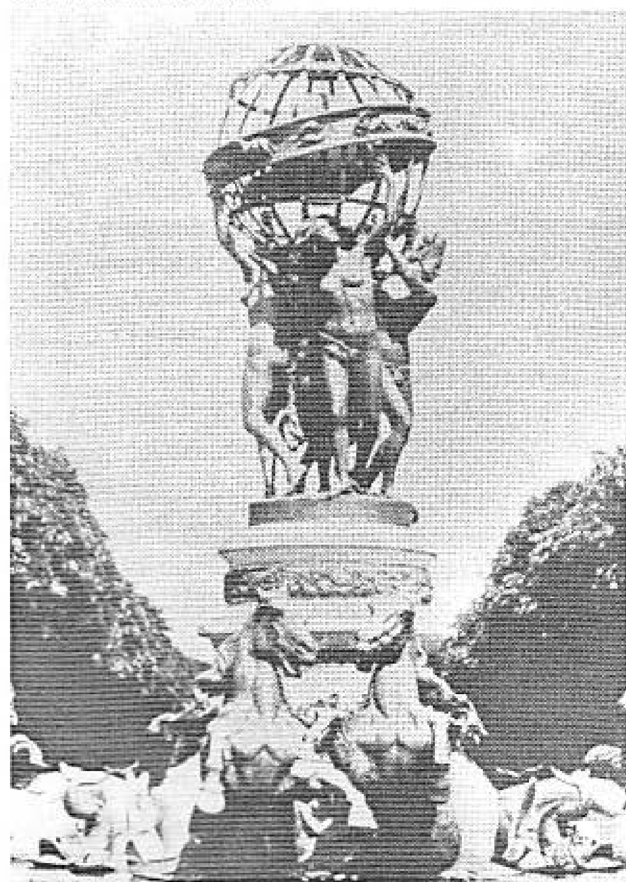
Traseul către epoca modernă a Școlii de sculptură franceză, punctat de operele lui Rude și Carpeaux,



Carpeaux. *Flora*

era pregătit să primească viziunea revoluționar nouă a operei de geniu a lui Auguste Rodin. Marele sculptor se manifestase cu câteva lucrări importante încă înaintea dispariției lui Carpeaux din scena artistică pariziană. La un an după moartea acestuia, Rodin crea prima sa capodoperă, *Vârsta de bronz,* sculptură care

Carpeaux. *Cele Patru Părți ale Lumii*, Parcul *Observatorului* din Paris



scandaliza prin noutate, declanșând violenta rezistență a publicului și a criticii pariziene în fața neobișnuitului mod de a gândi sculptura și arta, în general. Modernitatea era atât de puternică încât șocul nu a trecut decât după mulți ani, până când opera avea să fie acceptată în *Luvru.*

RODIN
Deschiderea spre modernitate

Auguste Rodin (1840 – 1917) este personalitatea crucială a sculpturii universale în evoluția către estetica modernă a veacului al XX-lea.

Excepțional înzestrat pentru desen, Rodin a determinat familia să-l înscrie la Școala Imperială de desen și matematici, devenită ulterior Școala de Arte Decorative. Admirația pentru sculpturile lui Antoine Louis Barye și Albert Carrier-Belleuse, precum și influența lui J.-B. Carpeaux au dirijat primii pași ai formației artistice a lui Rodin. Studiile după clasici, realizate în fața operelor antice de la Luvru, dezvoltate în paralel cu desenul după memorie au fost reperele pregătirii severe a tânărului desenator înverșunat. Studiile au fost completate în *Manufactura Gobelins,* unde Rodin a deprins copierea și studiul după cartoanele de tapiserie. Cópii după stampe și tablouri ale maeștrilor, dar și schițe făcute pe stradă i-au asigurat în acești ani precizarea vocației de sculptor, interesul pasionat pentru modelarea formei sub efectul luminii și mișcării materiei. Primele încercări i-au fost corectate de către Carpeaux, de la care Rodin a primit încurajarea de a se prezenta la concursul admiterii în Școala de Belle-Arte.

Evoluția tinereții lui Rodin a fost marcată de decepțiile respingerii, de trei ori, la studiile universitare și de pierderea unei ființe apropiate, foarte dragi, moartea surorii sale. Dezamăgirile l-au deprimat într-atât, încât sculptorul s-a decis să intre în ordinul călugăresc al *Părinților Sfintei Cuminecături,* în care a rămas timp de un an. Puternica vocație artistică, temperamentul său puternic senzual și neastâmpărul căutărilor au copleșit curând, însă, oricare altă intenție.

Opera. *Conceptele de formă picturală* și *structură spațială*

Evenimentele existenței lui Rodin, desfășurate în cronologia anilor următori, căsătoria, nașterea unui fiu, războiul franco-german, îndeplinirea obligațiilor militare vor constitui ecranul-fundal pe care se vor

proiecta primele opere novatoare ale sculptorului, printre care amintim răscolitoarea figură intitulată *Omul cu nasul zdrobit*.

Călătoria în Italia efectuată în 1875 îi revelează geniul lui Michelangelo. „M-am eliberat de academism prin Michelangelo", se va destăinui mai târziu Rodin elevului și prietenului său, sculptorul Antoine Bourdelle.

În 1876, Rodin dă la iveală prima sa capodoperă, *Vârsta de bronz*, realizată în Belgia, după care urmează suita capodoperelor, *Bărbatul care merge* – studiu pentru *Sfântul Ioan Botezătorul predicând* (1877), *Gânditorul*, *O umbră* (1880), ultimele două opere destinate *Porții Infernului*, comandă destinată Muzeului Artelor Decorative din Paris.

În 1884, municipalitatea orașului Calais îi comandă monumentul *Burghezii din Calais*, subiect evocator al memorabilului eveniment istoric al orașului. Grupul compozițional cu multe personaje a fost încheiat în 1895.

Epoca următoare a evoluției artistice a lui Rodin poartă amprenta prezenței sentimentale a elevei și colaboratorei sale, Camille Claudel, căreia îi face portretul în 1884. Frumoasa pasiune împărtășită a dominat inspirația artistică a lui Rodin în următorii ani. Sculptorul a adus la lumină subiecte cu caracter liric, *Sărutul*, *Gândirea*, *Danaida* (1886), opere animate de expresia poetică a mișcării, de elanul emoțional și trăirea vibrantă a vieții. Marmuri cioplite și finisate cu sensibilitate, încărcate cu freamătul subtil al formei, necunoscut până la acea dată în sculptura universală, sunt relevante pentru noul concept de ***formă picturală*** și ***structură spațială*** a sculpturii.

Îndrăznețele soluții folosite de Rodin încep să apară cu fiecare operă. Evoluția către sculptura secolului al XX-lea se proiectează într-un grandios spectacol al dinamicii structurilor axiale divergente. Curajoasa desprindere a concepției sculpturii lui Rodin din principiile verticalei stabile și monotone a structurilor monodirecționale, folosite până atunci de cei mai mulți sculptori, se vădește în *Pasul* sau *Bărbat care merge*, operă sculptată doar după un an de la crearea *Vârstei de bronz*. Problemele abordate de Rodin în *Pasul* anunțau principiile fundamentale ale



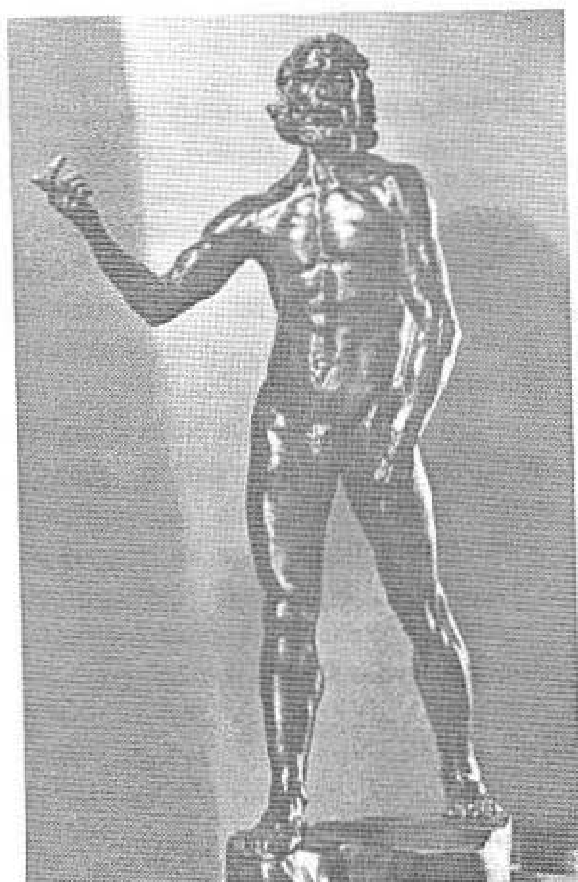
Rodin. *Vârsta de bronz*, Luvru, Paris

concepției sculptorului despre ***structurile spațiale***, diversificate, mai apoi, în soluțiile *Gânditorului*, *O umbră*, *Eva*, *Femeie ghemuită* și *Durerea*.

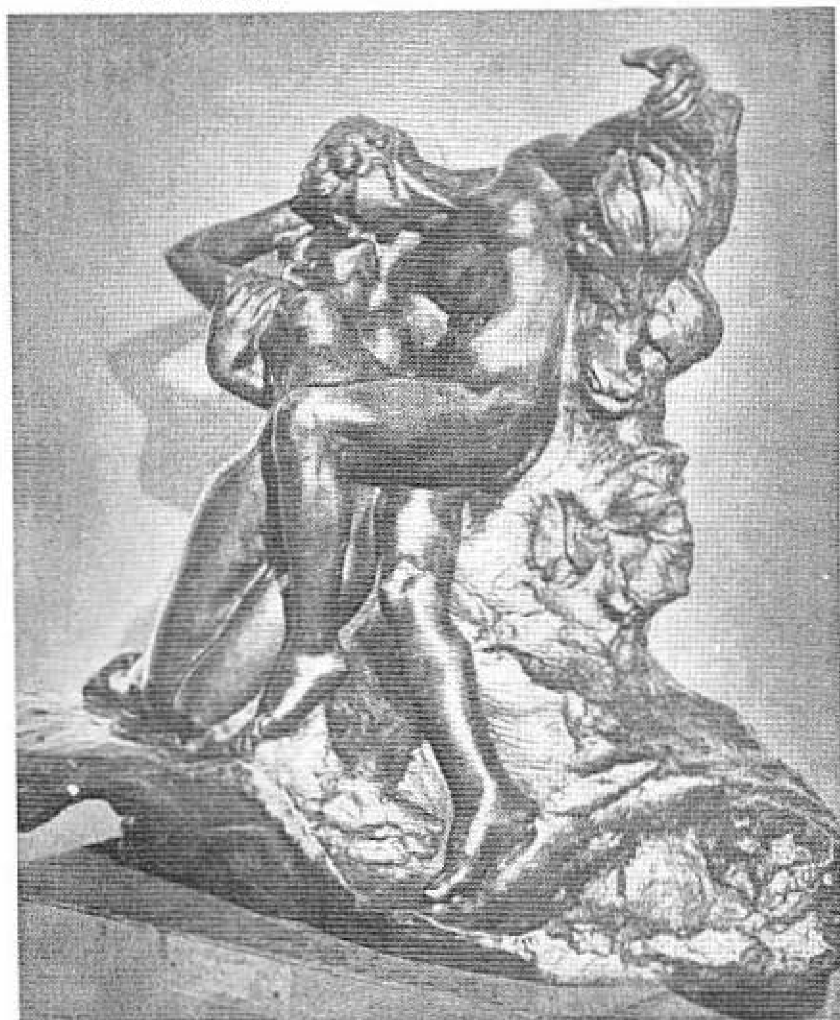
Structurii ghemuite sau structurii concentrice folosite de Rodin le-au fost adăugate de marele sculptor structurile deschise, fracturarea continuității axelor și sincoparea articulațiilor axiale.

Apreciat ca „impresionist", ***modelajul vibrat expresiv*** al formei și materiei trăiește sub efectul luminii. Soluția, necunoscută până atunci în sculptură, descoperă în operele lui Rodin însușirea ***picturalității***


Rodin. *Pasul* sau *Bărbat care merge*

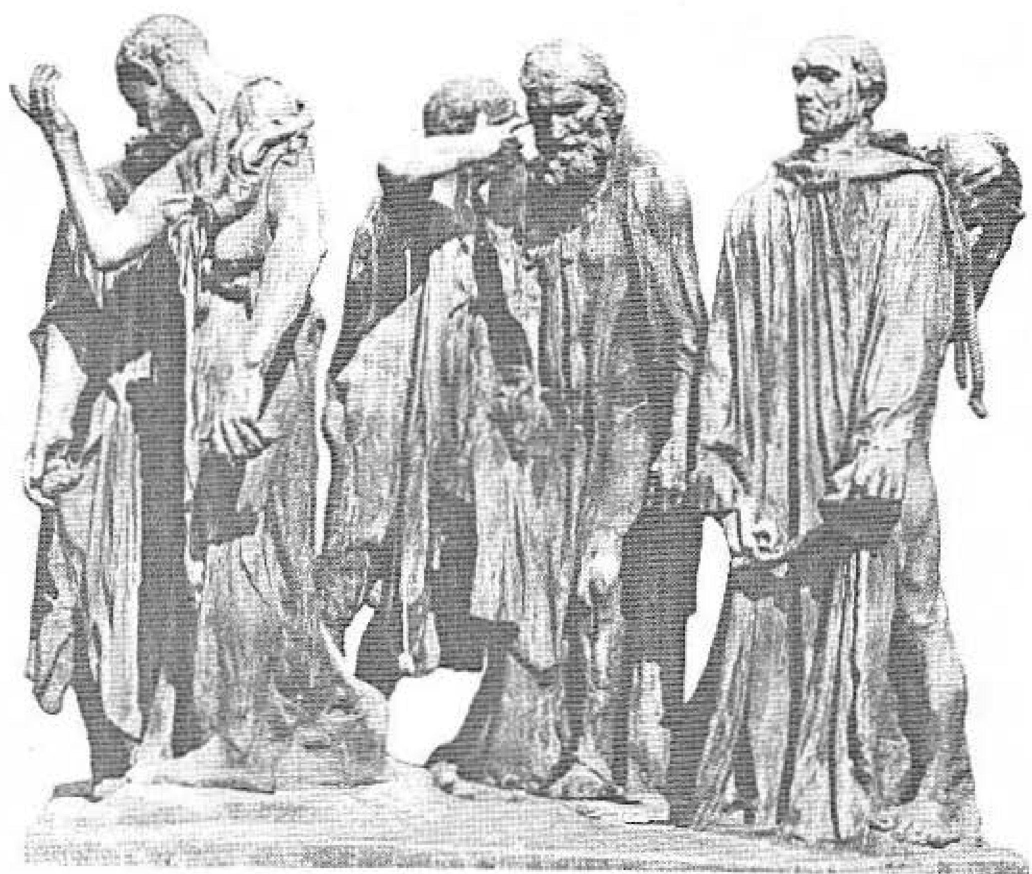

Rodin. *Sfântul Ioan Botezătorul predicând*

Rodin. *Primăvara*



Rodin. *Eva*



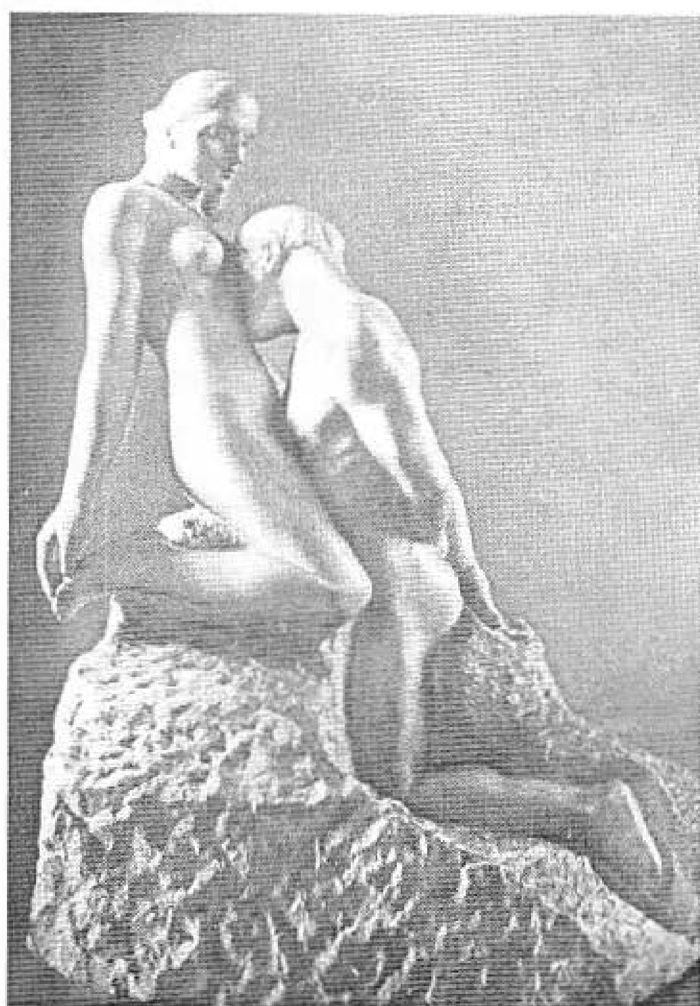


Rodin. *Burghezii din Calais*

Rodin. *Sărutul*

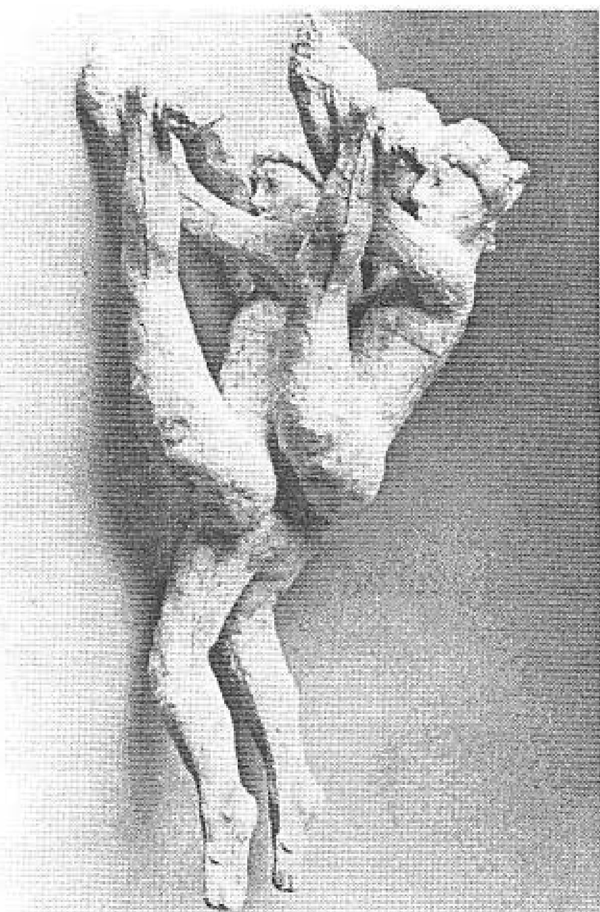


Rodin. *Eternul idol*





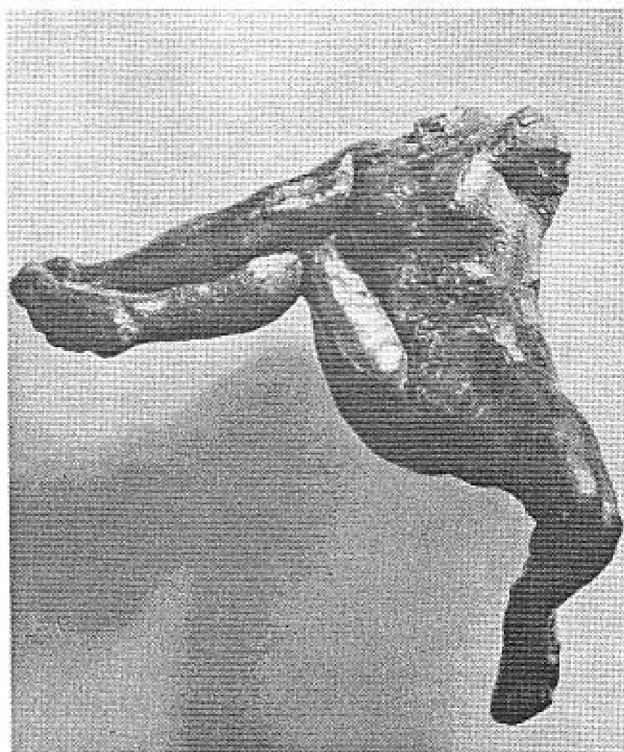
Rodin. *Femeie ghemuită*



Rodin. *Mişcare de dans*

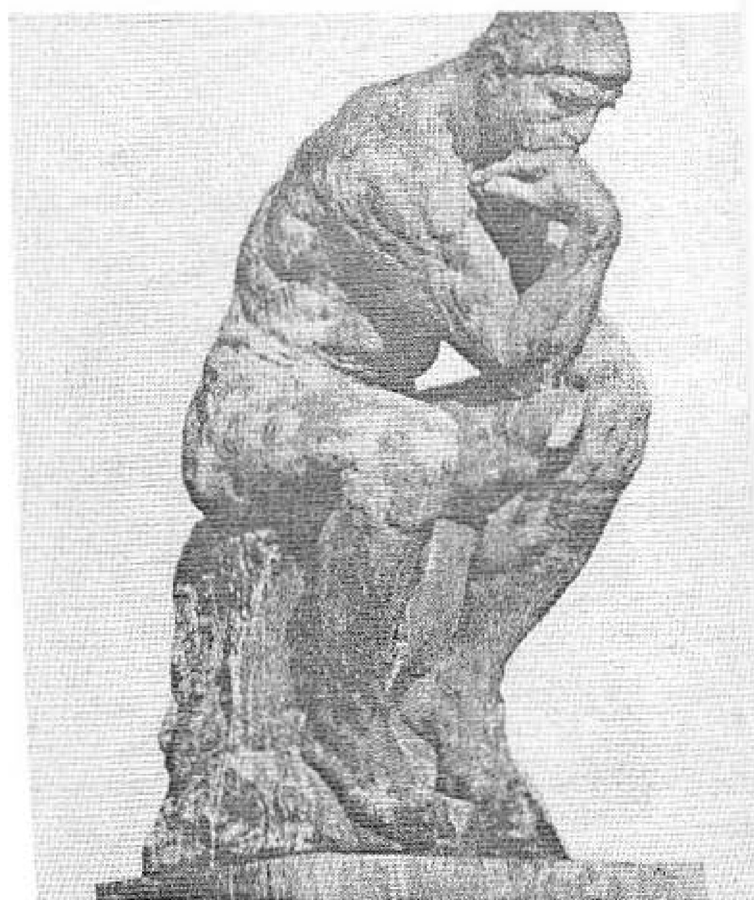
sculpturii transfigurate poetic. Lumina alunecă fremătător şi mătăsos pe bronzuri şi pe marmuri, este reţinută inegal pe relieful formelor. În imprevizibilul joc al umbrelor şi luminii, suprafaţa dezvăluie expresiv trăiri, emoţii sau ecouri ale evenimentelor trăite, văzute sau imaginate. De la *Burghezii din Calais* până la *Danaida* sau *Cea care a fost frumoasa armurăreasă*, sculptura trăieşte înnoirea cu fiecare operă a lui Rodin, oricare dintre lucrări marcând un salt în conceperea spaţială a formei şi a structurilor axiale. Întâlnirea lui Rodin cu opera lui Michelangelo a fost cheia revelaţiilor de mai târziu ale marelui sculptor francez. Comparând sculpturile lui Michelangelo cu sculptura clasică greacă, Rodin a formulat axiomele de mai târziu despre **spaţial**. Privind *Diadumenul* lui Policlet, Rodin atrage atenţia: „[...] iată [...] umărul este uşor înainte, piciorul este retras înapoi; [...] nivelul umerilor mai jos către dreapta; nivelul şoldurilor mai jos către stânga [...] şi pe ansamblu, iată legănarea nivelelor.“

Rodin. *Iris, mesagera zeilor*





Rodin. *O umbră*, detaliu din *Poarta Infernului*



Rodin. *Gânditorul*, detaliu din *Poarta Infernului*

Rodin. *Jean d'Aire*, detaliu din grupul statuar *Burghezii din Calais*



Rodin. *Eustache de Saint-Pierre*, detaliu din grupul statuar *Burghezii din Calais*





Rodin. *Balzac*



Rodin. *Portretul lui Carpeaux*

Rodin. *Gândirea*



Despre axul vertical median, Rodin notează: [...] „trecând prin mijlocul gâtului străbate apofiza tibiei piciorului drept, în același timp cu poza liberă a piciorului stâng". Privind o statuie a lui Praxiteles, sculptorul francez observa: „aplecarea umerilor spre stânga, aplecarea șoldurilor spre dreapta; nivelul umerilor mai sus către dreapta, nivelul șoldurilor mai sus către stânga... ". Observațiile extraordinare ale lui Rodin, gândirea sa despre ***forma spațială*** și ***structura spațială*** a compoziției șochează și astăzi prin înțelegerea esențială a legilor fundamentale ale ***punerii în spațiu***. Datorită acestor interconexiuni ale asimetriei ansamblului, balansului contrapunctic al axelor, al retragerilor și proiecțiilor axelor, ale maselor materiei față de axul vertical median, ca și ale ritmului sincopat al ansamblului, Rodin adresa o invitație, neobișnuit de curajoasă, modului de vizualizare a sculpturii în condiția existenței ei spațial-expresive. Este relevantă destăinuirea lui Rodin, făcută lui Paul Gsell: „Când m-am dus în Italia cu capul plin de modelele grecești pe care le studiasem la Luvru, am fost foarte descumpănit în fața operelor lui Michelangelo. Ele dezmințeau, pas cu pas, adevărurile pe care le credeam definitiv dobândite. Ia te uită! îmi spuneam, de ce această concavitate a torsului, de ce acest șold care se ridică, acest umăr care coboară? Eram foarte tulburat... Și totuși, Michelangelo nu putea să se fi înșelat! Trebuia să înțeleg. M-am străduit și am izbutit." (Rodin, *Arta*, p.92, Editura Meridiane, 1968,

București). Lecțiile de sculptură rămase de la Rodin sunt relevant susținute de sculptor atât în creația sa, cât și în declarațiile testamentare, cuprinse în paginile cărții *Arta*.

Geniul creator revoluționar al lui Rodin în problemele ***spațialului*** s-a manifestat spectacular în opera *Iris, mesagera zeilor* (1890 – 1891). Compoziția deschisă, axele excentrice și sensurile divergente aparțin viziunii unei structurări spațiale, a cărei îndrăzneală rămâne uimitoare până astăzi. Rodin transforma recongnoscibilul anatomiei umane în pretext morfologic, în problemă de măiestrie plastică demonstrativă, cum nici un sculptor nu o mai făcuse până la el. *Iris* este demonstrația tezei despre compoziția deschisă în axe excentrice, despre materia concepută ca sursă de vectori direcționali divergenți, până la modalitatea ideală, despre sculptura tridimensional-expresivă, conformă spațiului pluridivergent, virtual univers axial numeric infinit.

Iris rămâne până astăzi una dintre marile lecții de ***axialitate spațială*** în sculptură, în ceea ce privește conceptul de ***structură deschisă***.

Concepția filosofică a lui Rodin a evoluat de la conținuturi cu semnificații ideale, la teme cu valențe poetice, dramatice sau tragice. *Vârsta de bronz*, ilustrând sensul trezirii la viață, a trecerii simbolice de la inerție la acțiune, de la somn la viața activă, de la subconștient la conștiință, este un poem închinat tinereții.

Accentele erotice și poetica sentimentelor de iubire sunt întrupate în grupurile statuare *Sărutul*, *Idolul* și *Primăvara*. Patetismul figurilor destinate *Porții Infernului*, contorsionarea *Figurii ghemuite* sau tragicul expresiei *Burghezilor din Calais* vor fi completate de tragismul biologicului ființei umane, biruite de vârsta înaintată, de oboseală și de prăbușiri fizice, întrupate în sculptura *Cea care a fost frumoasa armurăreasă*. Imagine tristă a uzurii biologice, această sculptură oferă sinteza meditațiilor marelui sculptor asupra vieții, asupra regretatei treceri a timpului și a pierderii tinereții. Nouă ani după viziunea apoteotică a sculpturii simbolice *Vârsta de bronz*, entuziasmul artistului, față de frumusețea trupurilor tinere, evolua către sensurile dramatice ale sfârșitului existenței unui destin, altădată aflat în admirația semenilor.



Rodin. *Omul cu nasul zdrobit*

Rodin. *Cea care a fost frumoasa armurăreasă*



Balzac (1897), monumentul realizat la sfârşitul existenţei artistice a lui Rodin, concentrează ani de eforturi creatoare, opera încununând ambiţiile sculptorului de a realiza o sinteză cu valori perene în statuara monumentală. Nonconvenţionalitatea conceperii acestui monument a scandalizat şi şocat, mai mult decât oricând, opinia oficială a Academiei. Balzac, înfăţişat în halat, părea o idee mai mult decât bizară pentru un monument. Expusă în 1898 la *Salonul Societăţii Naţionale*, sculptura a fost violent criticată. *Societatea Oamenilor de Litere* a refuzat statuia, iar Rodin a fost obligat să o transporte la atelierul său de la Meudon. „Această operă de care s-a râs, pe care au avut grijă să o batjocorească pentru că nu au putut să o distrugă, este rezultanta întregii mele vieţi, pivotul esteticii mele" declara cu tristeţe marele sculptor.

Monumentul Balzac a fost turnat în bronz după moartea sculptorului şi amplasat apoi la răscrucea bulevardelor Raspail-Montparnasse din Paris, spre recunoaşterea universalităţii capodoperei rodiniene şi spre mândria binemeritată a parizienilor secolului al XX-lea.



Rodin. Studiu pentru *Monumentul Balzac*

Rodin. *Victor Hugo*



Ca totdeauna, marile creaţii şi geniile au depăşit mentalităţile epocii lor anunţând erelor viitoare repere estetice şi filosofice, rareori contemporanii reuşind să înţeleagă şi să aprecieze adevăratele mari semnificaţii ale artei noi.

În evoluţia interpretării *formei* şi *spaţiului*, opera lui Rodin este cheie de boltă a sculpturii universale, capodoperele sculptorului francez întrupând principii fundamentale, transmise ca moştenire posterităţii, continuate şi îmbogăţite de creaţia discipolilor săi de geniu: **Antoine Bourdelle, Aristide Maillol şi Charles Despiau**.



Rodin. *Mâna lui Dumnezeu*

Rodin. *Catedrala*





Rodin. *Mâna lui Rodin*

Fotografia lui Rodin





Edouard Manet. *Argenteuil*

PICTURA – REVOLUȚIA COLORISMULUI

Pictura modernă începe cu *Impresionismul*, curentul reprezentat de strălucitul grup de pictori al căror geniu a formulat teza primordialității culorii în pictură. Istoricul *Impresionismului* începe cu anul 1874 când, la prima expoziție a grupului nonconformist, Claude Monet a prezentat tabloul intitulat *Impression, soleil levant (Impresie, răsărit de soare)*. Comentat ironic de Louis Leroy, în ziarul *Le Charivari*, tabloul lui Monet a dat numele curentului, anunțând apariția *Impresionismului*, devenit eveniment istoric crucial în istoria culturii.

În viața artistică a Parisului în ultimul sfert al veacului al XIX-lea, Impresionismul picturii franceze s-a produs ca o adevărată explozie. Experiența artistică acumulată în pictura europeană, în creația artiștilor din diferite școli și țări a atins pragul maturității îndeosebi în pictura franceză, manifestată ca forță motrice în aria înnoirilor limbajului plastic.

Geniul colorismului lui Delacroix, progresul luminării paletei *plein-air*-ismului francez și englez, preocuparea insistentă a pictorilor pentru culoare au pregătit saltul spectacular al picturii spre noul orizont artistic.

Impresionismul a revoluționat estetica tradițională și mentalitățile prin ruptura decisivă cu arta oficială și cu optica tradițională a publicului.

An după an, eveniment după eveniment, Parisul a fost martorul modificării conceptelor morfologice

despre culoare, al succesiunii atâtor curente şi mişcări artistice produse în pictură. Afirmarea diversităţii stilurilor şi grupărilor, orientărilor şi şcolilor de pictură a făcut ca întregul secol al XIX-lea să fie considerat *secolul „ISM"-elor*, Impresionismul devenind briliantul coroanei care i-a dat strălucirea şi gloria.

Pentru a înţelege schimbările profunde de mentalitate artistică ale grupului de artişti impresionişti ne vom opri asupra evenimentelor şi întâmplărilor petrecute în ajunul apariţiei curentului impresionist.

Anul 1861 anunţa îndrăzneli în arta pariziană prin evenimente legate de personalităţi artistice excepţionale. Delacroix, acuzat de decadenţă, termina frescele de la *Biserica Saint-Sulpice*, despre care Baudelaire va scrie în *L'art romantique* paginile rezervate genialului artist: „niciodată pictorul nu a mai realizat acest colorit supranatural, splendid şi savant".

În toamna aceluiaşi an, Manet prezenta la „Galeria Martinet" din Boulevard des Italiens o serie de picturi recente, printre care *Il Guitarrero*, despre care Proust spunea: „eclipsează tot ce este în jur".

Pictorii barbizonişti începeau să fie apreciaţi. Troyon, asaltat de numeroase comenzi (peisaje în concepţie *plein-air*-istă) le face faţă doar apelând la ajutorul lui Boudin, acesta din urmă urmând să picteze cerul şi fundalul peisajelor.

În acelaşi an, Şcoala de Belle-Arte înregistra protestul important al unui grup de studenţi, nemulţumiţi de metodele academiste ale profesorilor lor, Picot şi Couture. Dornici să fie îndrumaţi de un artist îndrăzneţ, a cărui gândire să întoarcă spatele trecutului, studenţii se adresează lui Courbet, invitat să le fie profesor. Acesta le oferă perspectiva unui atelier liber, în care fiecare artist să fie propriul său profesor. Concepţia de atelier a lui Courbet, neobişnuit de evoluată, a fiinţat puţin, doar câteva luni, până în martie 1862, dar semnele pierderii autorităţii Şcolii de Belle-Arte, nevoia de modernitate a mentalităţilor se fac simţite. Noutăţile sunt percepute la nivelul instituţiilor oficiale de cultură, prin desemnarea unei comisii speciale pentru studierea îmbunătăţirii activităţii artistice a Şcolii de Belle-Arte, a Academiei romane şi a Regulamentului privitor la *Salon*.



Claude Monet. *Impresie răsărit de soare*, Muzeul Marmottan, Paris

În atmosfera artistică şi intelectuală a Parisului anilor '60, temperatura şi efervescenţa spiritelor creatoare erau alimentate de exaltarea căutării noului şi de ambiţiile obţinerii gloriei, de pasiunea şi de speranţele tinerilor entuziaşti, veniţi din oraşele provinciei: Pissarro din Antile, Boudin şi Monet din Le Havre, Cézanne şi Zola din Aix-en-Provence.

„Parisul înseamnă arta liberă, scria Fantin unor prieteni din Anglia... poţi să te manifeşti în deplină libertate, există oameni care caută, care luptă, care aplaudă; poţi avea adepţi, poţi întemeia o şcoală ..." (A.Jullien: *Fantin-Latour, sa vie et ses amitiés*, Paris, 1909 p.23). Domnia mediocrităţii şi submediocrităţii lua sfârşit.

Anul 1862 înregistrează crearea a două opere pictate de Manet, refuzate la *Salon*, *Lola de Valencia* şi *Dejunul pe iarbă*, ambele tablouri reprezentând

debutul marilor îndrăzneli revoluționare ale colorismului modern.

Expoziția lui Manet, deschisă la *Galeria Martinet* în anul următor, indignează publicul și irită susceptibilitățile oficialității prin modul neconformist al abordării subiectelor.

Salonul Refuzaților, excepționala manifestare artistică deschisă în 1863, se înscrie în evoluția picturii moderne ca un eveniment istoric crucial. Urmare a conflictului puternic declanșat între generația tânără și juriu, *Salonul Refuzaților* a avut răsunetul artei de avangardă. Prerogativeie de clan specifice juriului, abuzul de putere afirmată arbitrar de academicienii din juriu au întărâtat și împins tinerii la revoltă și mânie, valul protestatar gălăgios, încununat de rezultatul negativ al demersurilor lor, tulburând, în chip neobișnuit, presa și atmosfera intelectuală a Parisului. Napoleon al III-lea însuși rezolvă conflictul autorizând deschiderea ulterioară a unui nou salon, în același spațiu al Palatului Industriei, cu lucrările respinse de juriul *Salonului oficial*. „Refuzații" devin marele eveniment al sezonului. Imensa surpriză oferită de Împărat, urmată de frenezia artiștilor și chiar a publicului, curiozitatea incitată la maximum au avut ca rezultat final stupoarea și perplexitatea în fața noutății lucrărilor expuse, inevitabil, imposibil de înțeles ori de acceptat de optica unor neinițiați. Deziluzia publicului era rezultatul eronatei obișnuințe a considerării artei ca imitatoare a realității naturale. Lipsa inițierii estetice a publicului și convingerea celor mai mulți că pictura trebuie „să semene cu formele și culorile naturii recognoscibile" au declanșat reacția violentă a intoleranței față de nou, urmată de „divorțul" artiștilor cu publicul. Conflictul a avut urmări nefericite. Obtuzitatea de moment a publicului a făcut ca Franța să piardă foarte curând valoroase capodopere create de acești artiști. Modernitatea picturilor depășea cu mult mentalitatea și gustul estetic al publicului.

Scandalul era provocat în aceeași măsură de tablourile etalate, ca și de atitudinea revendicativă a tinerilor respinși la *Salonul oficial*. Lucrările respinse la *Salonul oficial* și apoi prezentate în *Salonul Refuzaților* șocau prin viziunea estetică neobișnuită în care erau pictate. Subiectul cel mai mult discutat și considerat scandalos prin indecență a fost *Dejunul pe iarbă*, pictat de Edouard Manet, operă care inaugura o nouă eră în pictură.

Momentul este definitoriu pentru istoria picturii, dar și pentru stadiul evoluției mentalității opiniei publice, curioase și implicate viu în temperatura psihologică a vieții artistice pariziene. Întreținut de presă, scandalul a avut dimensiuni neobișnuit de mari, datorită constrângerilor disproporționate impuse de juriu pictorilor și, apoi, de zarva stârnită în urma deciziei uimitoare a împăratului, a cărui inițiativă era urmată de promulgarea unui nou decret, referitor la deschiderea *Salonului oficial* în fiecare an și nu la interval de doi ani.

Dacă publicul nu era încă pregătit să înțeleagă aportul picturii noi, în schimb curiozitatea vie stârnită de aceasta, agitația și efervescența ideilor declanșate de spiritul înnoitor, precum și deciziile oficiale favorabile au arătat conturul unui Paris cu o viață intelectuală clocotitoare și pasionată, nicidecum înecat în nepăsare ori pasivitate, în indiferență sau opacitate.

Următoarea etapă a scandalului aflat la obârșia Impresionismului a fost determinată tot de Manet. Pictura sa *Olympia*, creată în 1863, expusă în public în 1865, a produs, ca și *Dejunul pe iarbă*, o reacție la fel de vehementă, publicul devenind chiar agresiv și dorind sfârtecarea pânzei.

Intransigența și abuzurile juriului au revenit, prin urmare, tablourile tinerilor au fost din nou respinse. Agitația spiritelor a crescut. S-a demonstrat în stradă pentru libertatea artelor. Presa, amatoare de scandal, întărâta spiritele. Zola a obținut încredințarea cronicii plastice la ziarul *Événement*, ziar de scandal, cerând prin articolele sale reînființarea *Salonului Refuzaților*. Entuziast admirator al lui Manet, scrie articole furtunoase aducând elogii pictorului. Părinții noștri au râs de domnul Courbet și iată că noi cădem în extaz în fața lui, scria Zola. „Noi râdem de domnul Manet, iar fiii noștri vor fi muți de admirație în fața pânzelor lui" consemna el mai departe.

Apariția Impresionismului în pictura franceză și intrarea în scenă a evenimentelor pregătitoare din anii '60 ai secolului trecut nu s-au produs fără lupte. Marele șoc produs de pictura lui Edouard Manet, cu cele două lucrări ale lui, *Dejunul pe iarbă* și *Olympia*, a fost evenimentul crucial care a deschis porțile picturii moderne. Geniul lui Manet s-a manifestat prin negarea continuității procedeelor tradiționale ale picturii și prin îndrăzneala afirmării unor noi procedee plastice.

Istoricul Impresionismului

Întâia manifestare a grupului a fost organizată în 1874 de către fracţiunea „celor din Batignolles". Gruparea, considerată novatoare, avea drept ţel întemeierea unei societăţi a artiştilor şi organizarea unor expoziţii cu desăvârşire independente de cercurile oficiale. Din acest moment, grupul se va manifesta în colectiv, în opt mari expoziţii.

După prima expoziţie, deschisă între 15 aprilie – 15 mai în Bulevardul Capucinilor nr. 35, în atelierul fotografului Nadar, unul dintre clasicii fotografiei artistice, a doua (1876) şi cea de a treia expoziţie (1877) au asigurat vânzarea lucrărilor la licitaţiile de la Hôtel Drouot. Următoarele patru expoziţii au fost deschise succesiv în anii următori. În 1882 activitatea grupului a fost organizată de negustorul de tablouri Durand Ruel care a coagulat solidaritatea grupului şi a contribuit la afirmarea picturii impresioniste în Statele Unite.

De fapt, Durand Ruel a săvârşit punerea în circulaţie internaţională a numelor de geniu şi a capodoperelor picturii impresioniste.

Anul organizării celei de-a opta expoziţii colective a pictorilor impresionişti (1886) consemnează încheierea istorică a activităţii grupului unit şi coincide cu afirmarea intrării în scena artistică franceză a reprezentanţilor unui nou curent artistic, *Neoimpresionismul*. Personalitatea fiecăruia dintre cei care au constituit grupul impresionist a continuat şi după această dată să se manifeste în aria concepţiei, viziunii şi limbajului impresionist, fiecare artist evoluând conform propriei sensibilităţi şi concepţii estetice.

Factorii care au pregătit şi declanşat apariţia Impresionismului

• ***Experienţele plein-air-ismului şcolii engleze de peisaj*** din secolul al XIX-lea au deschis larg luminarea paletei cromatice şi orizonturile expresive ale culorii. Pictorii englezi au fost cei care lucrând în *plein-air*-ul câmpiei şi pe litoralul oceanului au creat un puternic curent de opinie în cadrul cercetării relaţiei dintre culoare şi lumină. Constable diferenţiase valorile luministice prin culorile calde şi tonalităţile reci, iar Turner folosise paleta spectrală, tonurile curate şi neamestecate. Diviziunea tonurilor de către peisagiştii englezi îşi avea şi ea importanţa cuvenită. Observarea mişcării norilor şi ambianţa umedă a vaporilor de apă, efectul de ceaţă luminoasă şi fragmentarea tuşei din pictura lui Turner au contribuit în mare măsură la evoluţia concepţiei picturii.

• ***Experienţele pein-air-ismului şcolii de la Barbizon***, prin François Millet, Théodore Rousseau, Charles Daubigny, Diaz de la Peña şi Constant Troyon, au înlocuit în pictura franceză regimul pictării în atelier cu cel al pictării în *plein-air*, cu aducerea şevaletelor în pădurea de la Fontainebleau. Experinţelor barbizoniste le-au fost adăugate transparenţele şi luminozitatea culorilor paletei lui Corot. Cu acest aport al Barbizonismului şi al picturii lui Corot se obţin: eliminarea conturului, crearea anvelopei luminoase, diviziunea şi juxtapunerea tonurilor şi perspectiva aeriană prin cromatică.

• ***Jurnalul şi pictura lui Delacroix.*** Ideile susţinute de marele pictor formulează teza raportului cromatic tonal şi teoria reflexelor. Delacroix confirma existenţa unor experienţe moderne, foarte evoluate, consumate încă din timpul Renaşterii (exemplul experimentelor cromatice din pictura veneţienilor) şi Barocului (umbra transparentă şi colorată cu tonuri reci şi lumina colorată cu tonuri calde din pictura lui Velázquez, Vermeer şi Rubens).

Pictura spaniolă a veacurilor XVII şi XVIII, expusă în galeriile din Paris, a fost revelatoare pentru generaţia tinerilor pictori parizieni. Viziunea virilă, lirismul sobru şi bărbătesc, griurile argintii sau albăstrui, rozurile trandafirii sau alburile incandescente şi negrurile colorate ale picturii lui Velázquez sau Zurbarán au constituit o sursă importantă în definirea viziunii picturii impresioniste. Dintre pictorii francezi îndrăgostiţi de pictura spaniolă, Edouard Manet a fost cel care a studiat cel mai mult pictura lui Velázquez şi Goya. Deşi perioada hispanizantă din opera lui Manet începuse să se contureze înaintea călătoriei sale în Spania, revelaţia geniului celor doi mari creatori a marcat definitiv viziunea şi colorismul lui Manet. Picturalul tuşelor, folosirea rozurilor şi griurilor colorate de către Velázquez, precum şi folosirea tuşei aparente şi *à plat*, pensulaţia expresivă şi liberă, au constituit universul vast consultat cu continuitate de pictorii grupului impresionist şi, mai mult decât toţi ceilalţi, de către Edouard Manet.

Pictura lui Watteau, cu caracteristica sa de fragmentare a continuităţii tuşei, cu pensulaţia *à plat*, de tip bidimensional, a contribuit, de asemenea, în mare măsură la revizuirea modului de a picta.

Concepţia picturii lui Chardin, complementară viziunii artei lui Watteau, impusese suprafeţele de culoare juxtapuse, materia glomerulizată, savorile de preţiozitate ale pastei de culoare.

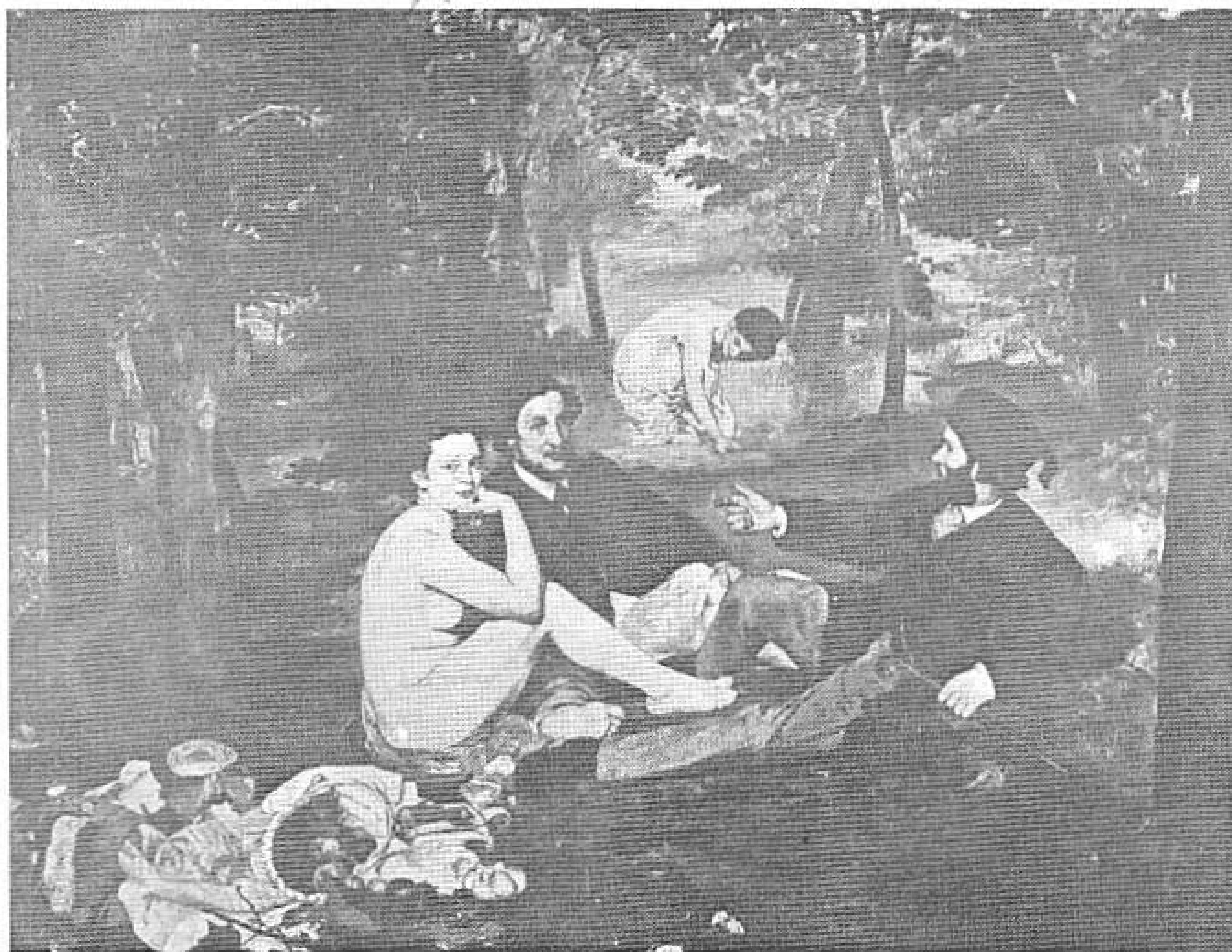
• *Stampa japoneză*, afluentă în Europa, folosită de către importatorii de hârtie de ambalaj necunoscători ai valorii ei artistice și estetice, a fost descoperită de către gravorul Bracquemont. Necunoscutul chioșc parizian, vizitat de Bracquemont și după el, foarte repede de către toți pictorii impresioniști, a devenit poarta chinezească unde a început să se vândă stampa în Paris. Anul 1856 este momentul descoperirii lui **Hokusai**, marele desenator japonez. Numeroșii artiști și critici: Fantin Latour, Baudelaire, frații Goncourt și Degas sunt pasionați de stampa japoneză. Goncourt scrie o carte despre Hokusai și stampa japoneză în care face diferența dintre *chinoiserii* și *japoneserii*.

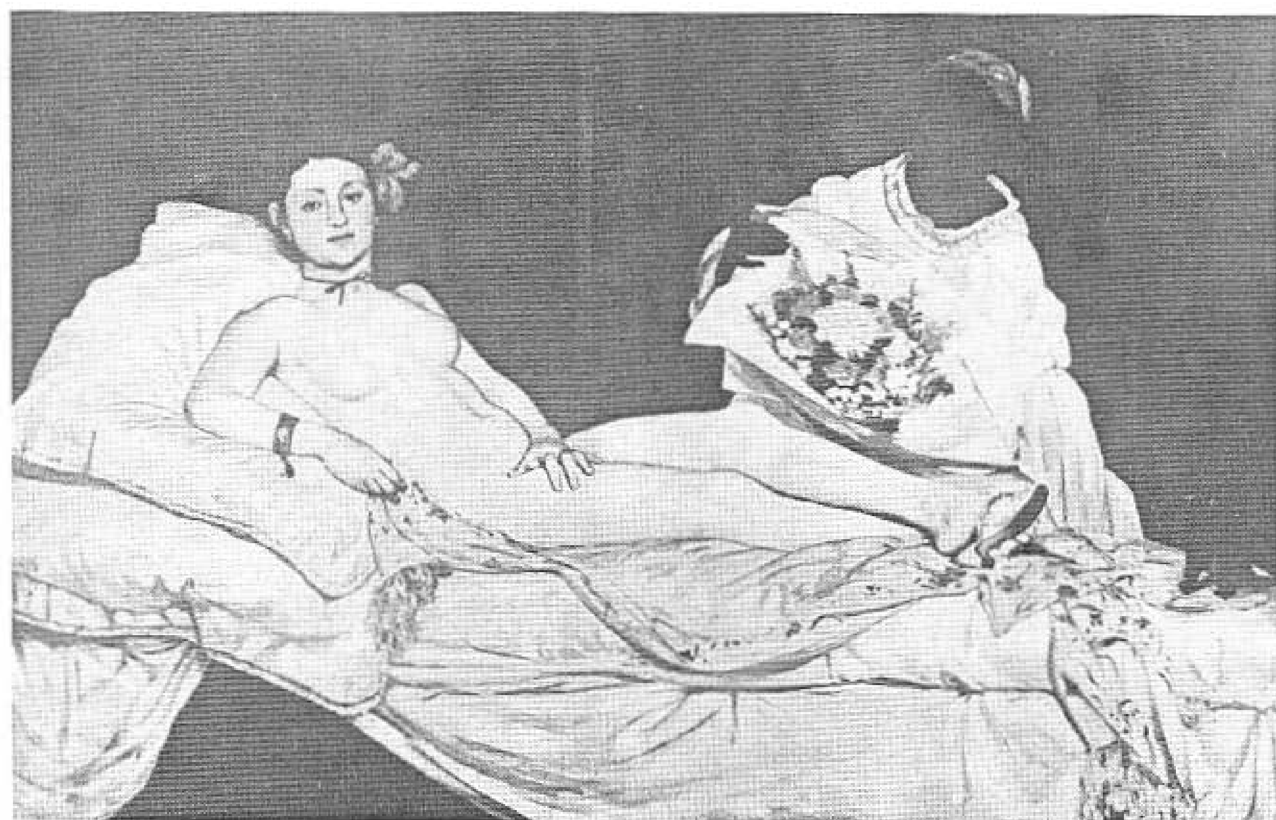
În ce consta noutatea și fascinația stampei japoneze? Cu ce venea ea inedit și interesant pentru europeni și mai ales pentru pictorii impresioniști? Revelația era dată în primul rând de fixarea instantaneului, de sugerarea clipei care trece. Prospețimea culorii și spontaneitatea impresiei erau aspecte seducătoare pentru europeni și, în special, pentru francezi.

Dacă obiectele de artă orientală făcuseră vogă în Europa la Curțile regale și princiare încă din secolul al XVIII-lea, de astă dată cei care au devenit proprietari de stampă japoneză au fost colecționarii de artă orientală și extremorientală.

Pentru pictorii impresioniști, stampa japoneză aducea noutăți pasionante prin surprinderea instantaneului de viață și prin modalitățile de abordare morfologică; în plan emoțional, prin impresia dată de clipa care trece; în plan morfologic, prin folosirea perspectivei inverse, prin dispariția conturelor, nefinisarea detaliilor și exprimarea formei prin pata sau tușa de culoare spontană. Tonurile pure revoluționau paleta academistă a timpului. Culorile juxtapuse, tonurile neamestecate pe paletă sau pe pânză formulau o viziune morfologică venită în sprijinul preocupărilor cromatice ale pictorilor impresioniști.

Edouard Manet. *Dejunul pe iarbă*





Manet. *Olympia*

• ***„Legea contrastului simultan..."*** , cartea scrisă în 1839 de inginerul Chevreul şi reeditată în 1889, a constituit pentru impresionişti una dintre marile revelaţii în ceea ce priveşte ştiinţa culorilor. Chevreul, inginer la Manufactura de tapiserii Gobelins, a formulat teza luminării culorilor în scopul pregătirii cartoanelor de tapiserie necesare pentru colorarea lânii. Cu acest prilej, Chevreul a pus în discuţie *problema divizării tonurilor de culoare, juxtapunerea culorilor pure* şi *exaltarea reciprocă a culorilor complementare alăturate.*

• ***Cercetările de fizică şi fiziologie*** ale germanului Hermann von Helmholtz legate de acustică, în special de fiziologia auzului şi de timbrul sunetelor, precum şi lucrarea lui David Sutter, publicată în suita articolelor intitulate „Fenomenele viziunii", definite în 167 de reguli, anunţau apariţia în epocă a necesităţii relaţiilor dintre artă şi ştiinţă.

• ***Fotografia artistică realizată de Nadar,*** clasic reprezentant al fotografiei artistice, a fost altă noutate importantă în epocă. Prin folosirea emulsiilor şi filtrelor de muselină, Nadar realiza un halou asemănător cu ceaţa luminoasă. Nadar susţinea teza abordării în fotografie a portretului, peisajului sau scenei de gen. În concepţia lui Nadar, fotografia artistică devenea o demonstraţie a faptului că pictura naturalistă nu este o necesitate imuabilă în universul artelor. Haloul luminos în jurul formelor obţinut de Nadar în fotografiile sale punea dintr-o dată probleme de luminozitate filtrată şi de expresivitate artistică a formelor şi luminii.

• ***Cinematograful*** (1895), fondat de fraţii Lumière, impunea spectacolul captivant al mişcării, pentru impresionişti fiind relevantă posibilitatea analizei mişcării, descompunerea mişcării, surprinderea instantaneului în secvenţă prin tăierea cadrului.

REPREZENTANŢII IMPRESIONISMULUI

Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Armand Guillaumin, Frédéric Bazille, Louis Eugène Boudin, Berthe Morisot, Eva Gonzales şi Mary Cassatt au fost pictorii care grupaţi în jurul personalităţii novatoare a lui Edouard Manet s-au manifestat în cele opt expoziţii până în 1886. După deschiderea primei expoziţii colective a grupului, tinerii pictori admiratori ai artei lui Edouard Manet se vor rândui în

jurul lui Claude Monet numindu-se *Grupul Independenților*.

Pictorii Degas, Cézanne, Gauguin și Van Gogh, deși uneori au expus alături de impresioniști, au fost preocupați de probleme plastice diferite. Creația fiecăruia a devenit, în timp, o cale de ieșire din criza formei și conținutului produsă la un moment dat în pictura impresionistă. Prin problematica plastică diferențiată față de cea a Impresionismului, creația lui Cézanne, Degas, Gauguin, Van Gogh și Toulouse-Lautrec conturează aria picturii postimpresioniste.

Ce aduce nou Impresionismul?

Problemele tehnice abordate de pictorii impresioniști au urmărit realizarea luminozității maxime a paletei cromatice, folosirea tonurilor pure și dobândirea efectului de reflexe. Acest amplu deziderat a fost atins o dată cu practicarea pictării în *plein-air* și cu adoptarea principiului acordului tonal. Folosirea pigmenților curați, a tonurilor calde pentru zonele de lumină și a tonurilor reci pentru zonele de umbră a atins performanțe datorită relațiilor calorice și ale contrastului simultan al culorilor. Obținerea zonelor luminate și umbrite prin exaltări pigmentare ale culorilor calde și reci transforma fundamental colorismul tradițional bituminos în incandescențe cromatice. Ceea ce pentru început au impus discret ca stadii noi ale evoluției colorismului peisagiștii englezi, barbizoniștii și Corot a fost finalizat, apoi, și consacrat de impresioniști.

Tehnica impresionistă

Pictura impresioniștilor a avut ca efect renunțarea la conturul precis al formelor și aplicarea culorii în suprafețe și pete plate, bidimensionale. Divizarea culorilor în tonuri primare și binare juxtapuse, folosirea acordului complementarelor și, mai mult decât atât, a contrastului simultan și a contrastului de calitate, a echilibrului de cantități calorice au adăugat picturii valori de exprimare plastică, mult îmbogățite comparativ cu soluțiile tradiționale.

Noutatea avea o importanță revoluționară. Neamestecul pigmenților pe paletă sau pe pânză, aplicarea culorilor pure, primare și binare, alăturarea lor în tușe și suprafețe egale ca intensitate au asigurat luminozitatea și transparența maximă a picturii.

Problema fundamentală a pictorilor impresioniști era ***luminarea picturii*** și ***crearea soluțiilor coloristice fundamentate științific***. Lumina juca rolul fundamental, acțiunea acesteia dădea o intensitate mai mare sau mai mică porțiunilor de suprafețe colorate, atinse sau nu de ea. Intensitatea scăzută sau nu, în urma acțiunii luminii, nu rămânea fără efect, pentru că în definiția tonalității intră următoarele condiții:

a) locul culorii în gama cromatică;

b) gradul de saturație a culorii;

c) gradul de intensitate luminoasă a culorii.

Problema reflexelor a fost una dintre pasionantele preocupări ale pictorilor impresioniști și una dintre fațetele caracteristice ale picturii impresioniste. Aducerea în atenție a ***legii contrastului simultan*** de către Chevreul susținea teoria potrivit căreia orice corp întunecat are un corp de lumină care îl înconjoară, și invers. În natură, fiecare culoare, aflată sub efectul luminii, transmite în cortex complementara ei. Prin urmare, umbra este cearcănul complementar al corpului luminos. Ca atare, umbra nu este opacă și neagră, ci transparentă și colorată. De aici, impresioniștii au ajuns la folosirea legii complementarelor. Raportul tonal variază în funcție de diversitatea factorilor, fiecare culoare determinând nașterea complementarei ei. Opoziția dintre lumină și umbră, realizată prin culoare pură, a fost ideea revoluționară a formulei plastice impresioniste.

Umbrele colorate în culori reci, conform tezei lui Delacroix, și zonele luminate, rezolvate prin tonuri calde, au fost îmbogățite de relațiile noi ale contrastului simultan datorat exaltării reciproce a suprafețelor cromatice alăturate.

În ceea ce privește modul de tratare al pensulației, tușele sunt rupte, fragmentate și plate. Tonurile pure sunt păstrate și aplicate, ca atare, pe pânză. Tonurile pure sunt juxtapuse, neamestecul lor pe paletă sau pe pânză asigurând maxima luminozitate. Constatările impresioniștilor au pus în valoare legea contrastului simultan și, o dată cu ea, legea complementarelor. Exaltarea unor tonuri pure, primare, prin alăturarea tonurilor binare complementare, relațiile cromatice în steaua culorilor au determinat armoniile paletei spectrale. Respectiv, culorile pure, primare (roșu, galben, albastru) și tonurile binare (orange, verde, violet) au realizat prin alăturare și grupare



Manet. *Lola de Valencia*



Manet. *Nana*, Kunsthalle, Hamburg

armoniile de tip spectral (roşu – orange, galben – verde, albastru – violet) complementând şi îmbogăţind disponibilităţile expresive ale armoniilor.

În acest mod, *relaţiile de complementaritate* din pictura impresionistă puneau în valoare acordurile bazate pe cele mai contrastante culori (roşu – verde, albastru – orange, galben – violet), efectul de luminozitate cromatică fiind subliniat prin fragmentarea tuşelor de culoare.

MANET
Moment crucial în apariţia Impresionismului

Edouard Manet (1832 – 1883). Pictorul a cărui operă a determinat cotitura picturii în colorismul modern, al cărui geniu a fascinat generaţiile tinerilor după moartea lui Delacroix, a fost Edouard Manet. Pictura sa a determinat divorţul cu publicul şi a dat lovitura finală academismului.

Născut la Paris, format în ambianţa intelectuală a unei familii burgheze de elită, bine situate material, Edouard Manet a primit o educaţie aleasă, o minunată cultură liberală bazată pe respectul valorilor clasice ale tradiţiei. Îndrăgostit de călătorie şi de mare, dorindu-şi cariera de marinar, la un moment dat, după vizita în Brazilia, întors în Franţa, se hotărăşte să se dedice picturii. Studiile le începe în atelierul lui Thomas Couture şi după câţiva ani pleacă pentru o perioadă mai lungă în ţările din jur, în Olanda îndeosebi realizând cópii după Rembrandt şi Hals. Uriaşele comori de pictură din Muzeul Luvru îi prilejuiesc lui Manet studiul aprofundat al operelor maeştrilor italieni ai Renaşterii şi, în special, al picturii veneţiene. Cópiile realizate în nenumărate reluări, după operele artiştilor spanioli, flamanzi şi olandezi au modelat sensibilitatea artistului şi au stimulat fantezia novatoare a colorismului lui Manet.

Opera. După debutul de la *Salonul* din 1861, Manet expune, în 1862, *Dejunul pe iarbă*, prezentat la *Salonul Refuzaţilor*. Imediat după aceasta Manet pictează *Olympia*. Expusă în 1865, lucrarea a provocat un adevărat scandal, fiind considerată indecentă. De astă dată, ruptura cu publicul este definitivă. În schimb, pictorul obţine simpatia şi admiraţia unor pictori tineri ca Monet, Renoir, Pissarro şi Cézanne, grupaţi după o vreme în jurul său. După respingerea sa la *Salonul Oficial*, Manet deschide o expoziţie personală în atelierul propriu (1866), bucurându-se de articolele



Manet. *Domnișoara Victorine Meurent în costum de toreador*, Metropolitan Museum of Art, New York



Manet. *Le Fifre*, Paris

elogioase ale lui Zola. Scandalul declanșat de cele două opere pictate de Manet fusese provocat în aceeași măsură datorită subiectelor alese, interpretării lor și modalităților plastice folosite. *Dejunul pe iarbă* prezentase în mijlocul naturii un grup de tineri parizieni surprinși într-un moment de plăcută conversație. Neobișnuită era însă prezența trupului tânăr nud al unei femei participante la dejunul în natură alături de cei doi tineri îmbrăcați corect în costumul epocii. Supărătoarea asociere a generat reacții disproporționat de mari. Deși compoziția lui Manet părea o replică modernă a *Concertului campestru* pictat de Giorgione într-o epocă în care venețienii secolului al XVI-lea nu formulaseră intoleranțe față de prezența alăturată a trupurilor nude celor acoperite de costumele epocii, falsa ipocrizie a parizienilor secolului al XIX-lea declanșase un adevărat război artiștilor și libertății lor de exprimare.

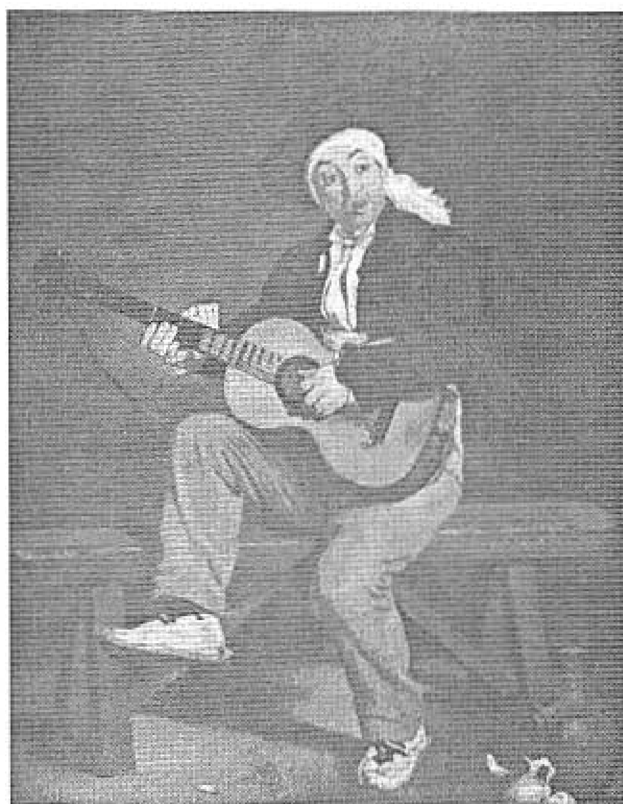
În 1871, Manet se află pe coasta Atlanticului pictând în *plein-air*, preocupat de efectele luminii solare și de reflexele apei.

Deși *plein-air*-ismul lui Manet s-a manifestat accidental, concepția despre lumină are valoare majoră în opera sa.

Cele două lucrări expuse în anii '60 ai veacului trecut, considerate, prin îndrăzneala viziunii și modalitățile tehnice, declanșatoare ale revoluției picturii moderne, fac din Manet vestitorul Impresionismului. Alăturat grupului de pictori nonconformiști, Manet este preocupat de problemele plastice ale relațiilor calorice ale culorilor, neabordate în epocă de ceilalți colegi de breaslă. Admirator al picturalității operelor marilor maeștri spanioli, îndrăgostit de pensulația lui Velázquez, de griurile argintii și de rozurile diafane ale marelui maestru iberic, ca și de profunzimile catifelate ale negrului colorat din picturile lui Goya, francezul Manet trăiește înfiorat vibrația pasională a artei țării vecine.

Olympia, creată sub influența compoziției renascentiste pictate de Tizian *(Venus din Urbino)* sau poate a viziunii nudului creat de Giorgione *(Venus dormind)*, mărturisește vădita admirație a pictorului francez pentru arta maeștrilor italieni. Totuși, tabloul lui Manet a reușit să scandalizeze critica și publicul parizian până la furie. Lipsa idealizării personajului, cunoscut în lumea pariziană a midinetelor, asprimea realității obiective dezvăluiau adevărul formelor anatomice ale Olympiei șocând mentalitatea epocii.

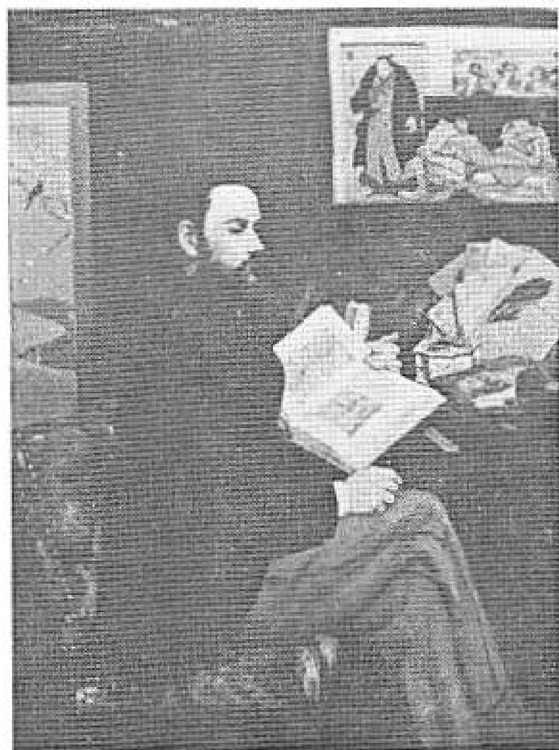
Olympia, personaj cunoscut, era prezentată de pictor în lumina puternică a zilei, ca o modernă odaliscă beneficiară de privilegii și răsfăț, neadmise de ipocrita bună-cuviință burgheză. Intoleranța publicului era exprimată în primul rând față de subiect și de abia în al doilea față de modalitățile plastice folosite de pictor. Verdictul criticii și al opiniei publice l-a considerat pe Manet ca un real agresor al tradiției. De fapt, puternicul șoc produs la vederea acestui tablou se datora luminozității extreme, cu efect de irumpere din interiorul pânzei. Pictura lui Manet, pictură a contrastelor luministice, continuă și astăzi să lase impresia miracolului, datorită luminii explozive și frumuseții cromatice. Trupul tânăr al Olympiei, puternic reliefat datorită contrastului dintre intensitățile luministice și fundalul tabloului, oferă spectacolul unei nudități neidealizate, dar deloc indecentă. Luminozitatea tonalităților sidefii, rozurile și argintiurile cu tente albăstrui ale nudului îmbracă în țesătură luminoasă formele de o totală puritate. Tonurile clare, tranșante sunt aplicate în tușe mari, evidente. Ele se desprind de pe fondul închis. Conturul puternic are funcție cromatică. Ansamblul degajă o strălucire șocantă. Zonele de lumină au irizări calde, umbrele sunt trasate cu tușe albăstrui sau violacee. Relația calorică între cald și rece se afișează cu dezinvoltură. Iluzia perspectivică a adâncimii este ignorată. Suprafețele și formele sunt aduse în prim-plan. Prezența negresei, cu superbul buchet de flori, cu rozurile picturale ale rochiei se detașează pregnant în ambianța fundalului acoperit de brunuri. Contrastul luministic de închis-deschis, de maxime tonuri absorbante și maxime tonuri reflectorizante sunt completate de accentele de culoare, inserate ca elemente necesar plastice în ritmica armoniei compoziționale. Balansul cromatic sincopat, creat de corola vibrată a florilor și de șalul spaniol cu reflexe aurii, colorează și dă vioiciune ansamblului. Contrastul maxim luministic și cromatic este stabilit de cele două zone: alburile de fildeș ale așternutului, rozurile trupului *Olympiei* și ale rochiei negresei și, opuse acestora, fundalul întunecat, chipul cafeniu al femeii care poartă buchetul și pisica neagră. Alternanța tonurilor deschise, reflectorizante, de incandescență luministică, și a tonurilor închise, absorbante, sincopa suprafețelor reci și calde articulează ritmul inedit al compoziției.



Manet. *Il Guitarrero*, Metropolitan Museum of Art, New York

Plaja de culoare, tratată *à plat*, primește infuzia luminii strălucitoare sau a umbrei profunde. În contrast puternic cu suprafețele bine hrănite de culoare ale fundalului, prim-planul se impune prin tușele ușoare, fluide și transparente. Accentele compoziției sunt neașteptate prin intervențiile atingerilor picturale sau ale detaliilor luminoase. Pictura se transformă în spectacol vizual seducător, culorile sunt investite cu calități de strălucire, necunoscute până atunci, suprafața pictată are vrajă prin ea însăși. Manet este un magician al luminii, al pigmentului savuros, al tușei spontane și frumoase în sine. Bucuria de a picta se comunică în plan senzorial și estetic. Pictura – bucurie vizuală – act primordial emoțional afectiv era un eveniment al culturii moderne, greu acceptabil și dificil de înțeles în acea vreme.

Zola a fost printre primii admiratori ai picturii lui Manet și, de altfel, printre foarte puținii receptori ai frumuseții moderne a picturii. Grupul de pictori format în jurul lui Manet a constituit prima manifestare a desprinderii artiștilor profesioniști de publicul neinițiat.



Manet. *Émile Zola,* Paris



Fantin Latour. *Portretul lui Édouard Manet,* Art Institute, Chicago

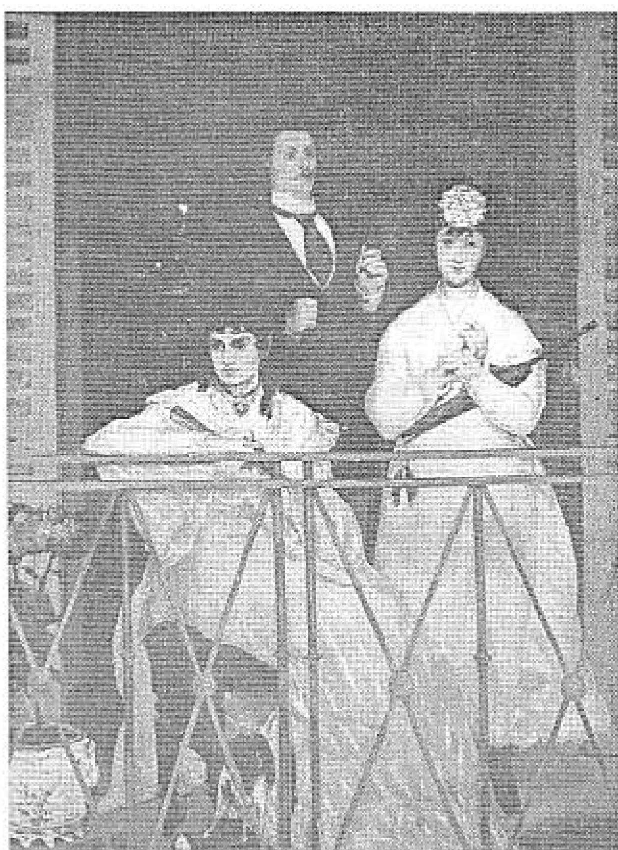
Introducerea cu dezinvoltură a subiectelor din cotidian, abordarea evenimentelor străzii, surprinderea vieții în instantaneu, portretele concepute în mărime naturală, personajele observate în cafenea sau la spectacol, în localuri de petrecere sau în baruri, pe străzile obișnuite sau în intimitatea locuinței erau fixate de Manet cu obiectivitate în tablouri.

Baudelaire, genialul poet și critic, și-a exprimat marea admirație pentru calitățile excepționale ale pictorului, pentru „imaginația vie și amplă, sensibilă și îndrăzneață" a acestuia. Edgar Degas, alt admirator al lui Manet, de astă dată coleg de breaslă cu pictorul, uimit de modalitățile inedite și novatoare folosite în tabloul *Olympia,* remarca marea îndrăzneală a abordării luminozității și picturalului.

Personalitate originală, Manet a impus o pictură de o simplitate „jansenistă", cum comenta un contemporan al artistului, o pictură șocantă prin sinteza și liniștea adevărului, prin poezia directă și surprinzătoare. Aspră și sensibilă totodată, viziunea coloristică a picturii lui Manet, vibrantă prin luminozitate, de o intensitate și strălucire cromatică necunoscută până atunci, impunea verva petelor de culoare, subiectele nepretențioase inspirate din viața și lumea din jur. Prin subiecte și interpretare, tablourile lui Manet contrastau violent cu pictura oficială, înghețată în subiectele atemporale și în coloritul bitumurilor și al tonurilor teroase. Personalitatea artistică a lui Edouard Manet a tulburat drumurile artei în mai mare măsură decât oricare dintre cei care s-au numit și au fost, de fapt, impresioniști la sfârșitul veacului trecut. Șeful grupării impresioniste a fost în chip real Claude Monet și nu Edouard Manet. Publicul și criticii l-au considerat, însă, mereu pe Edouard Manet, liderul grupului impresionismului. Situația l-a contrariat și nemulțumit pe Manet până la iritare. Manet nu dorea să fie impresionist, nu dorea să-i fie amestecat numele cu al celor din grup, nu dorea să deranjeze ori să tulbure opinia publică, deși o făcea, precum se constata, mai mult decât toți contemporanii lui. Spaima scandalului îl face să se izoleze, să fugă de faima grupului impresionist, de cei care-l admirau și-l prețuiau, dar pe care-i va căuta în clipele de deznădejde. Puțini pictori au traversat ca Edouard Manet dilema dintre vocația creatoare și obediența față de îndatoririle și conveniențele sociale. Respectul pentru protocolul manierelor și obiceiurilor burgheze contrasta cu impulsul manifestării libere și abandonării în febra



Manet. *Berthe Morisot;* Museum of Art, Providence, R.I.



Manet. *Balconul*

Manet. *Argenteuil*



Manet. *Monet pictând în barcă la Argenteuil*



creatoare. Sensibilitatea neliniştită şi temperamentul imprudent au determinat, adeseori, imprevizibile atitudini vexante. Fără să dorească, Edouard Manet s-a impus ca un spirit al frondei, ca un provocator al schimbărilor fundamentale în pictură.

Climatul parizian al sfârşitului de veac XIX se regăseşte în aspectele particulare ale creaţiei lui Manet. După douăzeci de ani de la crearea tabloului *Olympia*, îndrăzneaţa frumuseţe aspră, Afrodita epocii moderne, Manet realiza compoziţia *Un bar la Folies-Bergère*, despre care s-a spus că este „ultima capodoperă terminată". Splendida pictură aflată la Institutul Courtauld din Londra este construită ca apoteoză a culorii şi luminii, ca poem al reflexelor şi picturalului. Compoziţia lui Manet emană misterul marii creaţii şi al incandescenţei geniului. Aerul vag, melancolic, care pluteşte pe chipul tinerei aflate în centrul compoziţiei, dialoghează cu sărbătoarea luminii dezvăluită pe întreaga pânză de mii de molecule diamantine. Lumina este personajul principal al tabloului, corelându-se, în acelaşi timp, cu starea nostalgică şi visătoare a fetei. Lumina aleargă şi scânteiază în reflexe şi transparenţe deasupra cristalelor, cupelor, fructelor orange, perlează decolteul pierdut în catifeaua neagră şi bogată a corsajului, exaltă rozul strălucitor al trandafirului. Lumina răsare din oglinda în care se revarsă zecile de proiectoare ale sălii. Încărcată de savoare cromatică, imaginea evocă atmosfera nocturnă şi scânteietoare a barului aflat sub efectele multiple şi feerice ale luminii şi reflexelor ei. Trăirea afectivă şi emoţia spontană, starea de spirit a ambianţei surprind clipa. Edouard Manet fixează cu geniu conţinuturi şi trăiri intense, evocări ale realităţilor naturale şi ale sufletului uman.

Manet. *Jeanne Duval*, Muzeul de Artă, Budapesta





Manet. *Un bar la Folies-Bergère*, Courtauld Institute Galleries, Londra

Spania cu coloritul costumelor strălucitoare ale dansatoarelor îmbrăcate pitoresc şi seducător, Spania cu fascinaţia ritmurilor pasionale l-a inspirat şi obsedat pe Edouard Manet.

Lola de Valencia, Domişoara Victorine în costum de toreador, Portret de matador, Il Guitarrero sunt doar câteva dintre operele lui Manet marcate de influenţa ambianţei iberice. Compoziţia *Executarea lui Maximilian* (1867) mărturiseşte ecoul puternic al influenţei operei *3 Mai* pictată de Goya.

Într-o apropiere a artelor s-ar spune că pictura s-a aflat în corespondenţe cu muzica în epoca Impresionismului mai mult decât oricând altă dată. Descoperim apropierea între pictura lui Manet şi muzica lui Ravel prin inspiraţia puternică a Spaniei care acţionează asupra celor doi artişti. Picturile lui Manet *Ghitaristul spaniol* (Il Guitarrero), *Baletul spaniol, Lola de Valencia*, scenele tauromachice au aceleaşi surse de inspiraţie ca şi compoziţiile lui Ravel: *Rapsodia spaniolă* sau *Bolero*. Imagini vizuale şi sonore evocă Spania în ritmica tonică şi pasională, în construcţia eşafodată a picturalului şi muzicalului împrumutate ambelor arte de temperamentul apropiat al celor doi artişti.

S-a spus că „fiecare epocă are arta sa mare". Pentru sfârşitul veacului al XIX-lea, arta mare a fost arta impresioniştilor. În spaţiul spiritual al Parisului, Impresionismul anilor '70 îşi construia destinul strălucitor printre curentele, orientările artistice şi şcolile vremii ca omagiu adus luminii, ca poem închinat graţiei şi tandreţii umane. Impresionismul s-a impus ca gest al curajului şi luptei pentru drepturile picturii la autonomia culorii şi paletei spectrale, al autorităţii emoţiei, stării şi orizontului trăirilor subiective neîncorsetate.

Edouard Manet rămâne figura legendară a acestei epoci. El este artistul a cărui operă a formulat în pictura franceză viziunea premergătoare *Impresionismului*, a stabilit noi rigori morfologice şi expresive.



Monet. *Femeie cu umbrelă de soare* (Doamna Monet şi fiul său), National Gallery, Londra

Subiect al celor mai zgomotoase scandaluri din lumea artistică pariziană a anilor '60, pictura lui Edouard Manet a fost reperul înnoirii şi îndrăznelii stimulatoare a impresioniştilor. Criticat şi blamat, Edouard Manet a confirmat prezicerile lui Émile Zola care încă din 1866 afirmase următoarele: „Locul domnului Edouard Manet la Luvru este asigurat... Sunt

Monet. *Câmp cu maci la Argenteuil*



atât de sigur că domnul Manet va fi unul dintre maeştrii de mâine, încât de aş avea bani, aş socoti că fac o bună afacere cumpărând acum toate pânzele sale. Peste zece ani vor preţui de cincisprezece sau de douăzeci de ori mai mult şi tot atunci unele tablouri de patruzeci de mii de franci nu vor valora nici patruzeci de franci...". Veţi râde probabil de cronicar precum aţi râs şi de pictor.

Într-o bună zi, amândoi vom fi răzbunaţi. Este imposibil – imposibil auziţi – ca domnul Manet să nu aibă ziua lui de izbândă..."

Cuvintele lui Zola, dispreţuite atunci, uimesc astăzi prin previziunea extraordinară asupra valorii operei lui Manet şi a locului crucial ocupat de pictor în istoria picturii universale.

Claude Monet (1841 – 1926) este artistul în a cărui operă pot fi urmărite toate etapele evoluţiei tehnicii picturii impresioniste, a problemelor gramaticii plastice şi a dialecticii imaginii impresioniste. Protagonist al mişcării impresioniste, el a rămas devotat de-a lungul întregii creaţii principiilor colorismului impresionist.

Inovator şi creator de sistem, Claude Monet rămâne în istoria artei universale printre cei mai mari pictori.

Încă înaintea afirmării publice, marele talent de desenator şi colorist al lui Monet a fost remarcat de pictorul de peisaje marine Eugène Boudin care îl va sfătui să se îndrepte spre studiul picturii lui Delacroix şi a operelor pictorilor de la Barbizon. La început Monet lucrează în atelierul lui Gleyre împreună cu Renoir, Sisley şi Bazille. Atras de pictura în *plein-air*, pictează în pădurile de la Fontainebleau (1863), la Honfleur, în estuarul Senei (1864), fiind însoţit de Bazille şi Jongkind. În timpul războiului franco-prusac, în 1870, Monet pleacă la Londra, unde îi întâlneşte pe Daubigny şi Pissarro, alături de care pictează pe malurile Tamisei. Paleta luminoasă a pictorilor englezi Turner şi Constable îi relevă însuşirile reflexelor pe apă.

Întors în Franţa, se stabileşte o vreme la Argenteuil (1871), unde, îndrăgostit de atmosfera poetică a locului, studiază reflexele luminii pe apă. În 1872 realizează prima versiune a celebrei pânze *Impresie, răsărit de soare (Impression, soleil levant)*. Expusă în 1874 pe Boulevard des Capucines, în atelierul fotografului Nadar, lucrarea îl va inspira pe criticul Louis Leroy să dea numele batjocoritor de *impresionişti*

artiştilor expozanţi, definind astfel, noua mişcare ce se opunea academismului tot mai pregnant al saloanelor oficiale.

Opera. Anii premergători primei expoziţii a impresioniştilor îl găsesc pe Claude Monet preocupat de compoziţii cu subiecte inspirate din realitatea contemporană, înfăţişând graţioase grupuri de tinere femei îmbrăcate în costumele epocii, în rochii cu crinolină împodobite cu dantelă. Este epoca în care Monet a realizat compoziţiile intitulate *Femei în grădină* şi *Dejunul pe iarbă* (1866–67). Prezentate în mijlocul naturii sub lumina filtrată a frunzelor de arbori, elegantele siluete sunt surprinse în mişcarea spontană şi instantaneitatea gestului. Ansamblurile compoziţionale uimesc şi astăzi prin efectul de secvenţă cinematografică şi ambianţa atmosfei miraculos evocată de jocul luminii şi umbrei.

Opera cu valoare revoluţionară în evoluţia picturii universale a fost însă *Impression, soleil levant*. Freamătul tuşelor de culoare cunoaşte o libertate de exprimare nemaiîntâlnită. Tuşele rupte, aplicate *à plat*, dialogul celor două zone de culori complementare, orange şi albastru, intensitatea luminoasă a tuşelor orange exaltate prin alăturarea tonurilor de albastru creează şocul optic, dar şi emoţional-estetic datorită expresiei poetice generale a ansamblului. Soarele şi vibraţia luminii se proiectează pe suprafaţa apei în tuşele orange zigzagate, în mişcarea fluidă sugerată de micile pete jucate în stropi de culoare. Folosind culorile de ulei, performanţele măiestriei artistice obţinute de Monet s-au impus cu îndrăzneală în interpretarea cromatică prin obţinerea efectelor de acuarelă în sugerarea transparenţei apei şi a imaterialităţii aerului. Peisajul nu avea doar farmec poetic, ci şi curajul afirmării unei noi concepţii morfologice. *Impression, soleil levant* era capodopera vestitoare a unei noi ere a conceptelor despre culoare în pictură.

Seriile libere – Argenteuil, Vétheuil şi La Grenouillère. Gara Saint-Lazare

Supranumit „Rafaelul apei", Monet va experimenta în cadrul lucrărilor inspirate de poezia localităţilor din jurul Parisului – ***Argenteuil, Vétheuil*** şi ***La Grenouillère*** – valorile expresive ale culorii, urmărind efectele luminii transparente şi reflexele asupra apei. Îndrăgostit de magia transparenţelor, fascinat de freamătul apei şi aerului, de jocul inconsistenţelor, Claude Monet a devenit prinţul acestui regat. Lumina reflectată asupra apei şi norilor la Argenteuil şi Vétheuil, vibrarea suprafeţei pânzei în tuşe mici, pigmentul pur al tonului punctat în solzi strălucitori şi transparenţi, culoarea caldă în lumină, culoarea rece în umbră, culoarea proaspătă pretutindeni, de fiecare dată, paleta armoniilor spectrale, contrastul simultan al culorilor au devenit legile picturii lui Monet.

Preocupat de **studiul reflexelor pe apă**, Monet va picta nu numai peisajele franceze. El va dezvălui incandescenţa strălucirilor marine ale Veneţiei sau ceaţa colorată a Tamisei învăluitoare a *Podurilor Londrei*. Peisajele franceze, italiene, olandeze sau peisajele londoneze sunt pictate de Monet sub efectul mirajului luminii filtrate, a vibraţiei aerului marin şi a reflexelor miilor de unde sub adierea vântului.

În conceptul ***seriilor libere*** create de Claude Monet, Impresionismul cunoaşte etapele studiului reflexelor pe apă, al fluidităţii norilor şi aburilor, dar şi al reflexelor luminii pe câmpurile cu maci.

Monet este artistul a cărui extraordinară sensibilitate artistică a vibrat în faţa frumuseţii naturii cu o intensitate mai mare decât a oricărui alt mare peisagist. Emoţia sa poetică a fost proiectată în pictură în dorinţa comunicării exaltării sufletului şi a bucuriei optice şi estetice. Monet şi-a îmbăiat privirea în spectacolul oferit de câmpul cu maci, înfloriţi sub incandescenţa

Monet, *La Grenouillère*, Metropolitan Museum, New York



luminii soarelui, s-a extaziat în fața puterii de regenerare a naturii, a trăit elanul bucuriei dăruite de splendoarea câmpurilor înflorite, neatinse de mâna omului.

Emoția și starea de exaltare artistică, trăite de Monet în fața scânteierii macilor roșii care pulsează în lanul verde al ierbii, au fost translate în peisajele încărcate de bucuria descoperirii spectacolului optic al unei asemenea armonii, miraculos desăvârșite.

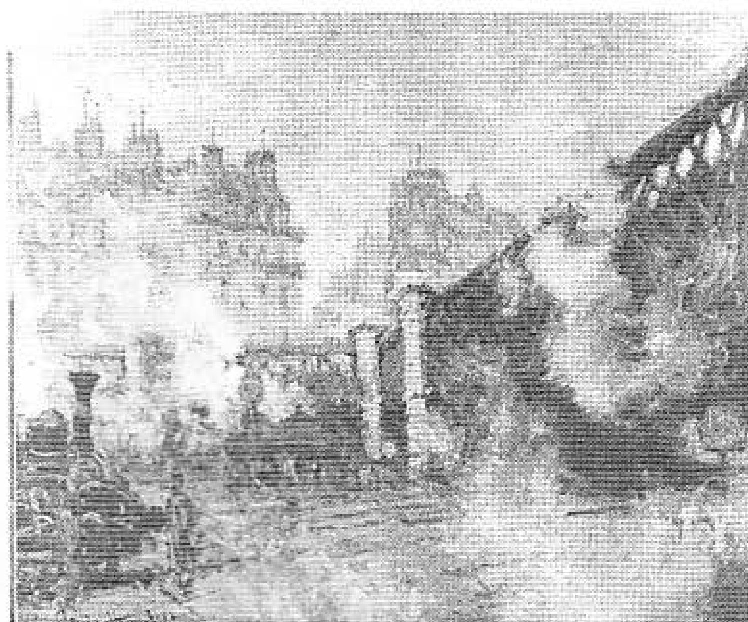
Problemele morfologice noi abordate de Monet în aceste suite urmează, treaptă cu treaptă, perfecționarea modalităților de limbaj plastic în planul culorii.

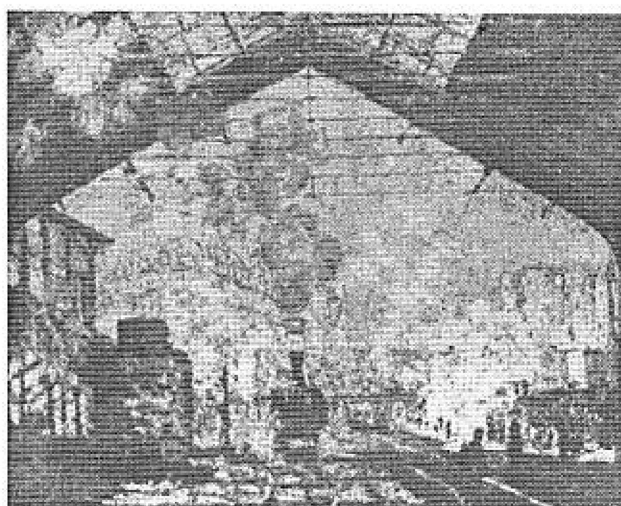
Argenteuil a marcat **etapa abordării tușei rupte și a suprafeței de culoare *à plat*.** În acest mod culoarea plată era aplicată bidimensional fără să urmărească sugerarea volumetriei formei. Spațiul fizic era sugerat fără reperele tridimensionale ale perspectivei geometrice, ci cu ajutorul culorii prin *perspectiva cromatică etajată*. Această modalitate a succesiunii alternante a tonurilor calde și reci pe toată suprafața tabloului se dispensa de *perspectiva geometrică* tradițională renascentistă, formulând soluții și rigori ale unui **nou spațiu plastic**.

Pictura lui Claude Monet impunea, în plan emoțional, exuberanța poetică a acordurilor tonale și, în plan morfologic, descoperirea **raporturilor calorice ale culorilor reci și calde, așezarea lor în tușe rupte.** Exaltarea reciprocă a culorilor prin

Podul din Europa

Monet. *Le Pont de L'Europe*





Monet. *Gara Saint-Lazare*, Luvru, Paris

alăturarea tonurilor pure, lumina din forma corolei, a apei, a norilor, schimbând intensitatea cromatică de la eclatant la surdină oficiau sărbătoarea picturii. În fața câmpurilor cu maci sau a reflexelor oglindite în lacurile de la Argenteuil, Vétheuil ori La Grenouillère, Monet trăiește revelația culorii și bucuria clipei.

Suita imaginilor cu tema ***Gara Saint-Lazare*** a lărgit universul experimentelor morfologice ale lui Monet. Pictorul a adus ca noutate **revelația formelor ale căror consistență și soliditate se pierd sub efectul ceții, aburilor sau fumului de locomotivă.** Mai mult decât atât, **volumetria formelor și conturul delimitator al formelor se dizolvau în ambianța difuză.**

Dacă ***Argenteuil, Vétheuil*** și ***La Grenouillère*** au fost pentru Monet prilejul descifrării vibrației luminii pe suprafața apei și a reflexelor formelor în mediul fluid al apei, ***Gara Saint-Lazare*** a fost sursa analizei imaterialului și fluidului ambianței vaporilor și fumului de locomotivă. Imagini instantanee și aspecte particulare ale vibrației atmosferice a luminii s-au grupat în **studiul reflexelor vaporilor de apă, aburului și fumului** din gările pariziene. Aceste preocupări vor constitui o etapă nouă nu numai în evoluția picturii lui Claude Monet, ci și în cea a Impresionismului, în general.

Seriile sistematice – Catedrala din Rouen, Căpițele de fân

Suitele următoare din creația pictorului au înregistrat remarcabile peisaje, variațiuni pe aceeași temă, imagini consacrate arhitecturii ***Catedralei din Rouen*** și ***Căpițelor de fân***, interesul lui Monet fiind

fixat asupra schimbării luminei și umbrei în diferite momente ale zilei.

Suitele dedicate ***Catedralei din Rouen*** și ***Căpițelor de fân*** pun în valoare un aspect nou în evoluția picturii moderne: determinarea raportului caloric cantitativ al culorilor în funcție de schimbarea relației luminii și umbrei unui subiect observat la diferite ore ale zilei. Principiul formulat de Delacroix în *Jurnalul* său și aplicat parțial în pictură, principiu potrivit căruia un corp luminat de soare primește în lumină culori calde, în timp ce în umbră primește culori reci, era reluat de Claude Monet și pus în practică în variantele pe tema Catedralei din Rouen.

Efectele luminei și umbrei observate pe fațada Catedralei din Rouen au fost pentru Claude Monet relevante în acest sens. Observând silueta catedralei din Rouen în timpul lucrului la șevalet, Monet a remarcat aspecte cu totul neașteptate: schimbarea fizionomiei fațadei gotice o dată cu trecerea luminii solare de la orele dimineții la amiază și în crepuscul și schimbarea raportului dintre culorile calde și reci. Amplificarea intensității luminii la ora amiezii proiectate pe fațada catedralei și îmbăierea în tonuri aurii impuneau intervenții în tablou din partea pictorului prin creșterea cantitativă a suprafețelor de culoare caldă. Suprafețele luminate în tonuri de auriu, de rozuri sau de roșuri incendiare proiectate pe fațada catedralei creșteau ca mărime în plin soare sau în amurg, și invers, creșterea suprafețelor de culoare rece inaintau treptat către albăstruiuri și violaceuri o dată cu apropierea înserării, în defavoarea suprafețelor de culoare caldă. În timpul lucrului, pe măsură ce soarele ajungea către amurg, Monet se vedea obligat să schimbe eboșa și să mărească suprafațele formelor desenate inițial, și o dată cu aceasta să realizeze schimbarea fizionomiei desenată de el la prima oră a dimineții. Totodată, pentru echilibrarea cromatică a ansamblului, era constrâns să schimbe nu numai desenul, ci și relația dintre suprafețele cromatice reci proporțional cu mărirea suprafețelor colorate în orange și roșu. Altfel, echilibrul cromatic compozițional al contextelor locale și ale ansamblului ar fi fost în dificultate.

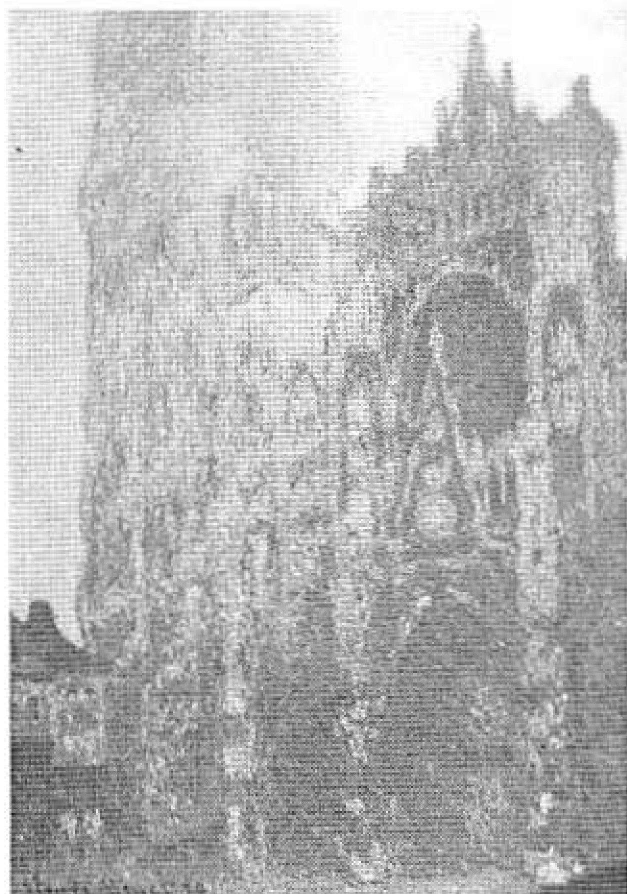
Constatarea i-a oferit lui Monet tratarea în mai multe variante a aceluiași subiect. Aceeași catedrală, văzută din același unghi de vedere, era transformată în alte siluete în funcție de noua problemă a culorii.



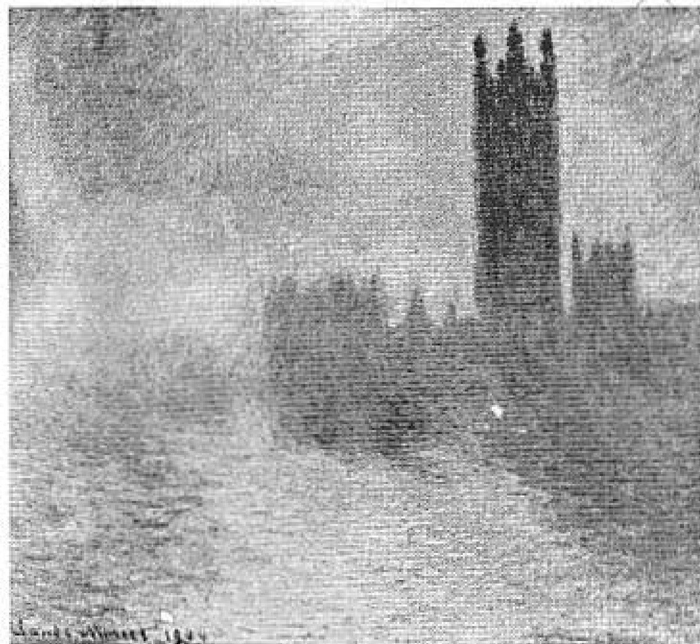
Monet. *Femei în grădină*

Monet. *Camille, soția artistului,* Muzeul Național de Artă al României





Monet. *Catedrala din Rouen*, Luvru, Paris



Monet. *Londra: Parlamentul, soarele apărând printr-o spărtură în ceață*, Luvru, Paris

Noua compoziție geometrică definea o configurație diferită datorită schimbării luminii și umbrei și a raportului dintre culori.

O dată cu aceasta, Monet făcea două observații de o uriașă însemnătate pentru pictura modernă, rezultatul picturii lui Monet impunând noi principii morfologice. Urmărind intensitățile diferite ale luminei și umbrei de la oră la oră și efectul lor asupra formelor, Monet constata **modificarea desenului inițial al subiectului și deformarea lui în funcție de necesitățile coloritului, conturul desenului inițial schimbându-se în funcție de acestea. Armonia cromatică a tabloului este determinată de echilibrul cantitativ (relația între cantitățile de culori calde și culori reci) și de echilibrul calitativ al suprafețelor de culoare (relația între intensitățile calorice ale culorilor).**

Problemele plastice abordate de Monet erau, precum se constată, transferate din aria emoțională, a intuiției și sensibilității artistice în domeniul științei culorii.

În finalul existenței creatoare a pictorului francez ***suitele sistematice*** au fost dedicate *Parlamentului din Londra* și *Palatului Dogilor* de la Veneția, încununate de etapa ultimă a creației lui Monet, *Suita Nuferilor de la Giverny*.

Londra: Parlamentul, soarele apărând printr-o spărtură în ceață este titlul uneia dintre lucrările care au constituit subiectul revenirilor multiple ale pictorului. Cu această etapă, experimentele lui Monet ating apogeul în ceea ce privește efectele difuze ale ecranelor cromatice. Tușele interferate în contexte cromatice au transformat întreaga suprafață a tabloului într-o feerică țesătură de culoare ale cărei fluidități și transparențe se datorau unor soluții plastice neabordate până atunci în pictura universală. Farmecul strălucirii luminii și culorii este asociat de Monet secundei unice. Impactul cu momentul excepțional care ne marchează și ne uimește, dezvăluit de Monet ca revelator, este momentul înregistrat ca eveniment de memoria noastră afectivă. Ideea existenței momentului de neuitat în capacitatea extensiei și reverberării lui afective este surprinsă de Monet în unicitatea universului sensibil și putința întoarcerii la el în orice moment dorim.

Contextele picturii lui Monet ies din conținuturile tradiționale introducând ideea **vieții ca stare și nu ca întreprindere**. O nouă lume a dialogului cu imaginea se năștea o dată cu suita peisajelor lui Monet.

Impresionismul s-a cristalizat ca etapă de maximă poezie în formele de evanescent ale ***seriilor sistematice*** pictate de Monet.

Variațiunile pe temele: *Catedrala din Rouen, Parlamentul din Londra, Palatul Dogilor* din Veneția și, mai ales, *Suita nuferilor de la Giverny* au formulat un apogeu al colorismului și al performanțelor tehnice, anunțând însă criza formei și compoziției. Tablourile lui Monet au atins zona esteticului pur, al artei pure și apropierea de imaginea nonfigurativă. Vibrarea pânzei în tușe mici, folosirea pigmentului pur al tonului trasat în solzi strălucitori, fluizi sau transparenți au dizolvat consistența și soliditatea formei, construcția acesteia și a compoziției ansamblului. Atributul particular al picturii lui Monet, **picturalitatea**, atinge, în ultima etapă a creației, prețiozități extreme. Pânza devine frumoasă în sine prin textura cromatică și prin fiecare tușă de culoare. Datorită lui Monet, pictura începe să trăiască, esențial, din impresie și instantaneu în fața subiectului consumat „în mers". Senzațiile, bucuriile optice iau locul temelor grave. Conținuturile filosofice cu semnificații etice profunde sunt sacrificate pentru noul regat: culoarea și lumina, frenezia emoției creatoare în fața acestora. Subiectul este transformat în ***motiv***.

Probă a lirismului, dar și a elaborării logice și a articulărilor controlate în sistem rațional, Impresionismul în formele concretizate de opera lui Monet a transformat pictura în mărturie poetică despre știința culorii, în expresie a notației, a impulsului și incitării optice, în surprinderea clipei care fuge, a secvenței care ne marchează dinamica secretă a spațiului nostru afectiv.

Suita *Nuferilor de la Giverny* a înmănunchiat întreaga experiență fabuloasă a colorismului pictorului. *Les Nymphéas*, lacurile cu nuferi, sintetizează concepția impresionistă a lui Monet despre desen, formă, construcție, compoziție, lumină și culoare.

Cu această etapă, evoluția picturii lui Monet pronunță transformarea picturii în feerie coloristică devenind mai mult muzică decât formă și sugerare volumetrică.

Trecerea difuză de la un ton la altul, suprapunerea miriadelor de tente și scântei de culoare au schimbat fața picturii în spectacol magic de ecrane cromatice. **Forma s-a transformat în pată de culoare fără contur**, în joc expresiv al tușelor interferate, suprafața pânzei pictate primind înfățișarea unei țesături cromatice incandescente. Feeria vizuală



Monet. *Căpiță în apus*, Museum of Fine Arts, Boston

oferită de Monet în suita *Nuferilor de la Giverny* a evoluat în direcția picturii abstracte. Ecrane vibrate de tonuri reci și calde, întrețesute de subtilitatea scânteierilor luministice au transformat pictura recognoscibilă în vag și pură emoție estetică. Pictura a intrat în făgașul esteticii pure, declanșând criza desenului, formei și compoziției, redresată în următoarele orientări artistice ale Neoimpresionismului și Postimpresionismului prin contribuția unor pictori ca Seurat și Signac, Cézanne, Degas, Van Gogh, Gauguin și Toulouse-Lautrec.

Pierre Auguste Renoir (1841 – 1919), strălucit reprezentant al Impresionismului, s-a consacrat portretului, compozițiilor și nudului, și mai puțin peisajului.

Spectacolul festiv al poeziei luminii și culorii susținut de pictura lui Monet și a celorlalți peisagiști ai grupului impresionist va fi îmbogățit de lirismul și căldura umană a tablourilor lui Renoir dedicate omului, sentimentelor de iubire, de tandrețe și duioșie. Expresia iubirii primește în interpretările pictorului forma inocenței chipurilor copiilor, a limpezimii și luminozității diamantine a privirii lor sau forma îmbrățișării tandre a tinerilor îndrăgostiți și a duioșiei materne. Ființele pictate de Renoir sunt seducătoare. Înzestrate cu expresia grației și gentileții ele privesc senin și deschis. Chipurile din portrete au o ușoară nostalgie, nudurile sunt robuste și comunică sentimentul proaspăt și stenic al adolescenței sau tinereții. Sănătatea și bucuria vieții se degajă din privirile modelelor și ființelor apropiate, soția și copiii artistului, prietenii sau grupurile parizienilor din cartierul Montmartre aflați în vecinătatea familiei.

Alături de alți tineri pictori grupați mai târziu printre impresioniști, Renoir a studiat pictura la Paris în atelierul lui Gleyre. Pasionat de problemele culorii și ale *plein-air*-ului, împreună cu membrii grupului impresionist, Renoir va experimenta reflexele luminii pe suprafața apei la Argenteuil și La Grenouillère, pentru ca mai târziu să se consacre studiului reflexelor asupra epidermei trupului feminin.

Opera. Renoir a fost un mare admirator a lui Watteau și Boucher, dar și al operelor lui Rafael și Ingres, pictura sa exprimând respectul pentru tradiție, pentru știința savantă a compoziției, a desenului și formei. Pictorul francez a adăugat acestora noutățile descoperirilor impresioniste în domeniul culorii. Sinteza rigorilor artei clasice și știința portretului au fost folosite de Renoir în compozițiile, portretele și nudurile sau în cuplurile de tineri îndrăgostiți, opere inspirate din cotidianul pitoresc al carierului Montmartre.

Viziunea artistică a pictorului mărturisește înalta sensibilitate, tandrețea și căldura umană. Compoziții ca *Le Moulin de la Galette, Dejunul canotierilor, Place Clichy, Dans la Bougival* sau *Umbrelele* evocă viața societății pariziene din cartierele mărginașe și în special din foburgul Montmartre. Perechi tandre, îmbrățișate sub lumina vibrantă a amurgului, dansează pe colina Montmartre-ului valsurile lui Johann Strauss. Gesturile afectuoase, surâsul fermecător, ambianța animată de bucuria vieții calme iradiază din fiecare atitudine surprinsă de Renoir. Lumea pare o ființă vie. Tinere femei și adolescente sunt înveșmântate în costumele grațioase ale epocii; bărbați cu silueta suplă, împodobiți cu canotieră sau cu jobenul la modă, glumesc cu discreție; chipuri de copii aureolați de farmecul vârstei animă compozițiile pline de viață ale tablourilor lui Renoir. Galeria nudurilor și portretelor sale se caracterizează prin aceeași dulce tandrețe și grație specifice atmosferei de gentilețe a Parisului anilor '70 – '80 din veacul trecut. Printre portretele compoziționale de grup, cel realizat pentru *Doamna Charpentier și copiii săi,* precum și *Loja* definesc climatul spiritual al vieții de interior burghez și ambianța culturală a Parisului sfârșitului de secol.

Remarcabila trăsătură a personalității lui Renoir dezvăluie constanta implicare afectivă a pictorului în viața emoțională a tabloului. Fie compoziție, fie portret sau nud, ființa umană este subiectul principal al tablourilor lui Renoir. Strălucirea privirii, interiorizarea trăirii, căldura umană degajate de oricare dintre modelele sale au tonul just al entuziasmului și

Auguste Renoir. *Portretul doctorului Choquet*



Renoir. *Portretul lui Durand-Ruel*





Renoir. *Le Moulin de la Galette*

bucuriei vieţii. Înlănţuite în acordul sentimental al armoniei senine personajele pictate de Renoir dezvăluie capacitatea inepuizabilă a implicării lirice a artistului, registrul uman generos al spiritualităţii temperamentului său artistic.

Nudul constituie unul dintre cele mai importante capitole ale artei lui Renoir. Printre tablourile reprezentative sunt: *Les Grandes Baigneuses* (1884 – 85), *Nud culcat* (1917), *Tânără culcată pe malul mării* (1890), *Tânără purtând pălărie* (1892), *Femeie aranjându-şi părul* (1892 – 1895), *Judecata lui Paris* (înainte de 1914), *Femei la scăldat* (1915), *Gabrielle cu trandafirul* (1911) *Repaus după baie* (1918 – 1919).

Deşi dedicate mai mult nudului feminin, capodoperele create de Renoir îl consacră şi în portretistică printre redutabilii pictori impresionişti purtători ai legăturii dintre tradiţie şi modernitate.

Portretul doctorului Choquet, a cărui expresie este spiritualizată până la asceză, *Portretul modelului* întrupând profilul soţiei sale, Aline Charigot, chip animat de nostalgică reverie şi dulce tandreţe, sunt dovada profunzimii sufleteşti a lui Renoir şi a capacităţii lui de pătrundere în universul vieţii subiective a modelelor. Portretele făcute fiilor săi, Pierre şi Jean Renoir şi portretele lui Coco, cel de-al treilea fiu, Claude,

Renoir. *Autoportret*





Renoir. *Dejunul canotierilor (Dejunul vâslașilor)*

vibrează de undele mângâietoare ale tandreții paterne. Chipurile animate de expresia nuanțată a feminității, realizate pentru *Doamna Charpentier* și *Jeanne Samary*, sau *portretul compozitorului Richard Wagner* au aceeași implicare afectivă a artistului, aceeași învăluitoare căldură umană.

Impresionismul este prezent în opera lui Renoir nu numai în planul relațiilor culorii și luminii sau al

Renoir. *Nud*



Renoir. *Umbrelele*





Renoir. *Doamna Charpentier*



Renoir. *Loja*

preocupărilor pentru universul reflexelor. Operele lui Renoir surprind instantaneul mişcării, atitudinii, privirii şi gestului. Instantaneul în concepţia lui Renoir fixează pe pânză starea de spirit, surâsul, scânteierea privirii. Renoir este magicianul capabil să răpească vieţii fiorul energiei vitale. Colorismul strălucitor al suprafeţelor vibrate de tonalităţi calde şi reci, de rozuri scânteietoare şi albastruri sidefii, freamătul jocului de lumină, umbră şi incandescenţe solare oferă paleta pigmenţilor bine hrăniţi, a acordurilor de complementaritate şi a armoniilor sonore. Lumina mediteraneeană este sărbătorită festiv. Sentimentul de bucurie a vieţii şi starea de visare poetică sunt întrunite în expresia generală a sentimentului profund de iubire, fundamental caracteristic conţinutului etic al artei lui Renoir.

Viziunea picturii lui Renoir păstrează entuziasmul, nealterat de vârstă, pentru componentele vitale ale existenţei şi concentrarea asupra universului sensibil al vieţii.

Înţelegerea stilisticii operei lui Renoir nu poate fi realizată fără aceste dimensiuni ale sensibilităţii şi spiritului contemplativ al lui Renoir, esenţe care asigură capacitatea surprinderii misterului strălucirii din privire, a ineffabilului ascuns sub vălul trăirilor, emoţiei şi sentimentelor. Impresionismul a fost pentru Renoir, în aceeaşi măsură, spectacol feeric al culorii şi luminii, dar şi implicare umană profundă în plan afectiv. Umanismul, componentă stilistică a operei lui Renoir, trece dincolo de sensurile culturale. Frumuseţea coloritului tablourilor lui atinge corzile sufletului cu aceeaşi intensitate ca metaforă poetică a transfigurării realităţii recognoscibile. Arta poetică a lui Renoir, infuzată de pasiune, implicând şi multă subiectivitate, este dublată de dimensiunea duratei. Excepţionala sa vocaţie de colorist şi dimensiunea personalităţii omului de cultură i-au asigurat locul printre marii creatori. Renoir iubeşte pictura, iubeşte culoarea, se exaltă în faţa forţei umane creatoare. „Când văd la un pictor pasiunea ce a simţit-o pictând, ea mă face să mă bucur de propria lui fericire. Am trăit a doua viaţă prin această bucurie pe care mi-o dă vederea unei capodopere", spune Renoir.

Până la patruzeci şi unu de ani, pictorul Auguste Renoir realizase câteva dintre lucrările sale ample: *Le Moulin de la Galette, Dejunul canotierilor, Leagănul, Loja, Portretul Doamnei Charpentier şi copiii, Portretul doctorului Choquet.*

În căutarea noilor motive de inspiraţie şi de îmbogăţire a paletei cromatice, Renoir călătoreşte neîncetat. Pleacă în Anglia la Londra, în nordul Africii în Alger, pentru ca în Italia să rămână mai multă vreme. „Căldura Algeriei va pune în valoare delicateţea Angliei", spune pictorul. Dar, Parisul îl reţine



Renoir. *Doamna Charpentier și copii*, Metropolitan Museum of Art, New York

încă pe Renoir. Pictorul se lasă în voia bucuriei de a picta marea compoziție *Dejunul canotierilor (Dejunul vâslașilor)*, capodoperă, care exprimă luarea de adio adresată grupului de la Batignolles. În căutarea altor orizonturi, în toamna anului 1881 pleacă în Italia pentru a întâlni arta muzeelor și a-și împrospăta imaginația. Renoir se oprește la Veneția, fermecat de lumină, de picturalul palatelor de pe Canal Grande, de freamătul culorilor exaltate ale orașului de pe lagună. „Ce minune este acest Palat al Dogilor!", exclamă Renoir, care pictează ansamblul în lumina aurie, văzut de la San Giorgio Maggiore. Renoir pictează Catedrala San Marco, gondolele de pe Canal Grande, se bucură și freamătă de emoție în ambianța

Renoir. *La baie*, Philadelphia Museum of Art





Renoir. *Portret de femeie (Portretul modelului)*

luminii filtrate a orașului cu ape verzi și cu palatele de marmură. La Roma, Renoir admiră seninele rigori ale artei lui Rafael. Pleacă mai departe la Napoli, a cărui legendară frumusețe îl încântă.

Renoir. *Nud*, Kunsthistorisches Museum, Viena



Ajuns pe Coasta Amalfitană, Renoir are revelația frumuseții magice a Capri-ului și a Văii Dragonului, *unde descoperă magnifica panoramă de la Ravello*, locul de liniște și de reculegere, suspendat între cer și mare.

În Sicilia se duce să-l întâlnească pe Wagner, care la rândul său, fusese la Ravello, unde crease *Parsifal*. Renoir, aflat la Palermo pentru a-i face portretul marelui compozitor, se întoarce apoi în Franța, prin Aix, trecând pe la Cézanne. În această lungă absență din Paris, Renoir se lasă facinat de incandescența luminii mediteraneene, de explozia vegetală și de abundența luxuriantă și viguroasă a naturii sudice.

Uimitorul strigăt entuziast de viață din ultimii ani ai creației lui Renoir, anchilozat în cărucioru1 pe rotile, fixează nemurirea ecranelor sale exuberante de culoare. Trasee luminoase de carminiuri și sidef, auriuri calde, rozuri florale țes epiderma mirifică a pânzelor în paiete multicolore. Sub soarele ardent al sudului, cu sentimentul eternei veri, marile compoziții cu nuduri fac să vibreze în savori festive paleta lui Renoir. Explozia de viață, dragostea pentru om și natură, contopite cu lumina solară a Mediteranei – locul sacru al inspirației și determinării spre armonie și plenaritate, s-au întâlnit august în pictura lui Renoir.

Alături de pictorii impresioniști, Renoir a trăit întâmplările reușitelor și nereușitelor în care a fost prinsă evoluția grupului. Durand-Ruel, colecționarul și negustorul de tablouri, al cărui destin s-a confundat cu cel al grupului impresionist, îl admiră pe Renoir, crede în el, așteaptă cu răbdare afirmarea și succesul operei lui Renoir. Durand-Ruel a fost printre puținii clarvăzători ai valorilor autentice ale Impresionismului. El a fost cel care a impus pictura impresionistă peste ocean, a asigurat succesul ponegriților în capitala artelor. Lumea Nouă a salutat cu entuziasm arta impresionistă datorită lui Durand-Ruel. Admirat și prețuit la New York, Renoir a pătruns în marile colecții americane de artă. Nudurile, florile, buchetele cu trandafiri, grupurile de tineri, perechile de îndrăgostiți de pe malurile Senei și din Montmartre trec triumfător oceanul.

La 4 iunie 1914, după patruzeci de ani de la prima expoziție impresionistă de la Paris, eveniment care declanșase scandalul cu publicul francez, Muzeul Luvru accepta opera celor ce fuseseră refuzații de odinioară. Luvrul își deschidea sălile pentru a primi operele lui Renoir, Monet, Manet și ale celorlalți străluciți pictori ai grupului. Abia acum succesul impresioniștilor este confirmat de parizieni. Parfumul și farmecul lumii lui Renoir, a ceea ce s-a numit „la belle époque", frumoasa epocă a lumii surâzătoare, imortalizată în *Dans la Bougival* și în *Le Moulin de la Galette*, a grației de la Argenteuil și Vétheuil, pierită în vălul anilor de la sfârșitul secolului, rămân în chip nostalgic semne spre care se îndreaptă cu îngândurare generațiile următoare.



Renoir. *Dans la Bougival,* Museum of Fine Arts, Boston

Evoluția artei lui Auguste Renoir a fost martora înnoirilor și orientărilor stilistice care s-au succedat vertiginos în pictură. Impresionismul lui Renoir și al



Alfred Sisley. *Zăpadă la Louveciennes*

lui Monet a fost contemporan cu Neoimpresionismul lui Seurat și Signac, cu constructivismul și principiul modulării lui Cézanne, cu sintetismul culorii Postimpresionismului lui Gauguin și Van Gogh, cu viziunea dinamismului lui Lautrec și Degas, iar la începutul secolului al XX-lea cu experiențele fauve și cubiste ale lui Matisse și Picasso.

Sisley. *Inundație la Port-Marly*



Renoir, ca și Monet, singurii constant devotați Impresionismului până la sfârșitul vieții lor, au relevat în evoluția colorismului modern forța culorii și sublimarea figurativului, anticipatoare ale primelor opere de artă abstractă, elaborate de Kandinsky și Mondrian în anii 1910 – 1916.

Grupul impresioniștilor, format din personalități și talente distincte, a impus numele lui **Camille Pissarro, Alfred Sisley, Armand Guillaumin, Berthe Morisot, Frederic Bazille, Éva Gonzales, Mary Cassatt.**

Dintre aceștia, **Camille Pissarro** (1830 – 1903) s-a definit ca fiind artistul impresionist cel mai preocupat să realizeze construcția arhitectonică a planurilor de culoare, geometria ecranelor coloristice și, mai ales, structura foarte organizată a compoziției. Pissarro este pictorul care a izolat în activitatea constantă la șevalet în *plein-air*, a statornicit în cadrul grupului impresionist concepția imaginii solide și stabile într-o relație cu sentimentul permanenței. Compoziția sa riguroasă, aproape scientistă îl va influența puternic mai târziu pe Cézanne în căutările constructivismului său. Conceptele picturii lui Pissarro și recomandările artistului vor acționa asupra interpretărilor lui Gauguin, Seurat și Van Gogh.

Alfred Sisley (1839 – 1899), înzestrat cu vibrantă sensibilitate artistică, a rămas subjugat de spectacolul naturii sub efectul schimbării sezoanelor, atmosferei și aerului. Constant preocupat de caracterul particular al ambianței naturii și luminii, el a surprins instantanee ale situațiilor spectaculare ale peisajelor. Lucrări ca *Inundație la Port-Marly* (1876) sau *Zăpadă la Louveciennes* (1878) fixează natura franceză în momente de o remarcabilă poezie a luminii. Cerul albastru încărcat cu nori pufoși, aerul proaspăt îmbibat cu vapori de apă în timpul inundațiilor primăverii sau secvențe ale sezonului rece al iernii, când albul zăpezii acoperă totul, sunt imagini care translează proza în poezie. Sisley are forța evocării. Formele se animă, devin siluete fermecătoare. Cerul gri coboară deasupra păturii de zăpadă albăstruie. Atingeri petulante de violaceuri se topesc în nuanțe voalate. Sisley transformă zăpada în țesut mângâietor deasupra caselor și copacilor. Alburile plutesc cu moliciune. Griuri delicate și rozuri ușoare primesc irizările reci ale argintiurilor ninsorii. Singurătatea, definită de pictor ca sentiment al armoniei cu sine și cu natura, se confundă cu spațiile tăcerii, simbolice oaze ale liniștii. Coloritul catifelat sugerează un spațiu absorbant al sunetelor, după cum tonalitățile griurilor creează senzația atmosferei reci. Efecte senzoriale, sonore, tactile, calorice întrunite de

Sisley în imaginea peisajului de neuitat *Zăpadă la Louveciennes* au substanţă poetică.

Cele trei pictoriţe, **Berthe Morisot, Éva Gonzales** şi **Mary Cassatt**, admiratoare şi eleve ale lui Edouard Manet, au expus în aproape toate expoziţiile grupului, fiecare dintre ele evoluând preferenţial către un gen sau altul.

Dintre cele trei pictoriţe, **Berthe Morisot** (1841 – 1895) se va distinge prin sensibilitate artistică remarcabilă şi structură lirică. Influenţată mult de opera lui Manet în procedeele plastice, Berthe Morisot se va dedica scenelor inspirate de tema maternităţii. Una dintre reprezentativele sale compoziţii este *Leagănul (Le Berceau)*, secvenţă cu valoare de sine stătătoare. Vibrarea intensităţilor luministice şi subtilitatea tonurilor de culoare, atingerile delicate ale penelului sunt vizibile efecte ale tehnicii impresioniste. Acordurile cromatice ale tonurilor calde şi reci, corespunzătoare zonelor de lumină şi umbră, prezenţa contrastelor simultane ale culorilor sunt modalităţi ale limbajului nou al picturii. În aceeaşi măsură, surprinderea secvenţelor de viaţă a instantaneelor existenţei exprimă libertatea exprimării gândirii artistului.

Spaniola **Éva Gonzales** (1849 – 1883) şi americana **Mary Cassatt** (1845 – 1926), integrate grupului de pictori impresionişti, vor face demonstraţia înaltei lor profesionalităţi, tablourile lor mărturisind performanţe în măiestria desenului şi colorismului. Modalităţile plastice şi virtuozităţile atinse în planul colorismului paletei de *plein-air* vor pătrunde în arta celor mai înzestraţi pictori ai lumii, rigorile ştiinţei moderne a picturii făcându-se prezente în atelierele de pretutindeni. În şcolile de pictură ale ţărilor europene, Impresionismul a avut reprezentanţi străluciţi din Anglia până în România. Numele lui **Nicolae Grigorescu**, alăturat pictorilor impresionişti francezi în expoziţiile acestora, va reprezenta o culme a măiestriei şi expresiei poetice în pictura românească, după cum numele americanului **John Singer Sargent**, format la Paris, este gloria picturii americane.

Criza formei şi compoziţiei în pictura impresionistă. Criza conţinutului

Noile modalităţi plastice folosite de impresionişti, respectiv: ***fragmentarea tuşei, anularea sugerării volumetrice*** şi ***materialităţii formei, a continuităţii*** şi ***omogenităţii spaţiului fizic, ignorarea perspectivei geometrice*** au dus, în mod inevitabil, la dispariţia recognoscibilului. Impresionismul a evoluat



Mary Cassatt, *Loja*, National Gallery of Art Washington D. C.

către criza formei şi a compoziţiei datorită căutărilor extreme de esenţializare a problemelor culorii. Pierderea consistenţei formelor, a materialităţii şi a arhitectonicii au transformat pictura în ecrane de ceaţă luminoasă, în evanescent, au pulverizat şi atomizat suprafaţa cromatică. Solidele au fost volatilizate în febrile tuşe alegre. Ţeseri de culoare în miriade de tente mici, fluide, în virgule dansante au creat ecrane colorate, desfăşurări de tonuri şi nuanţe. Moleculele de culoare iradiază lumină. Seducţia armoniilor cromatice, preocuparea pentru surprinderea clipei şi instantaneului au împins pictura nu numai către criza formei, ci şi a conţinutului.

Printre modalităţile morfologice care au determinat criza formei şi a compoziţiei şi au dus, în mod inevitabil, la dispariţia recognoscibilului, sunt de amintit procedeele plastice noi care le-au înlocuit pe cele ale Renaşterii:

- eliminarea desenului;
- distrugerea sugestiei volumetrice a formei;
- dizolvarea materialităţii corpurilor;
- anularea delimitării planurilor de tip geometric şi cromatic;
- dispariţia sugerării perspectivei geometrice şi ordonării formelor în succesiunea planurilor perspectivice conforme conceptelor renascentiste.



Mary Cassatt. *Torero*, Art Institute of Chicago

Compoziţia de tip renascentist era susţinută de desenul şi construcţia formei, de sugerarea consistenţei materiale a formelor, de perspectivarea lor geometrică, de fixarea prim-planului şi fundalului, de sugestia planurilor apropiate şi depărtate, precum şi de succesiunea planurilor, unele după altele în continuitatea omogenităţii spaţiului fizic. Toate acestea au dispărut în pictura impresionistă o dată cu soluţiile esenţializării culorii şi cu crearea unui nou spaţiu plastic.

Efectul de ceaţă colorată a dus la dizolvarea consistenţei volumetriei şi formei, dar şi a compoziţiei.

Impresionismul, artă a secvenţialităţii, a instantaneului, a emoţiei trăite în momentul care trece, a efemerului şi nu a esenţei fenomenului este, totodată, artă a cultivării expresiei formei şi căutării perfecţiunii bazate pe simţul armoniei.

Prin pierderea evocării elementelor complexe ale realităţilor recognoscibile, filosofia implicită a formulat refuzul esenţei permanenţei, al caracterului de durată şi al valorilor perene. Consecinţele de ordin filosofic urmează acest sens al crizei. Efortul pictorilor impresionişti rămâne în pragul cunoaşterii. Senzaţia, prima treaptă în procesul cunoaşterii realităţii obiective, este asimilată în pictură ca modalitate în sine.

Ideea de subiect şi temă dispare din vocabularul impresioniştilor. În locul lor apare noţiunea de ***motiv***, pasiunea impresioniştilor fiind fixată asupra unui subiect devenit interesant pentru valorile lui cromatice. Subiectul, tratat pentru problema luminii şi culorii, a fost transformat în ***motiv***. Omul însuşi este interesant nu în planul spiritului, ci tot ca ***motiv***, ca pretext de analiză a formei sub efectele luminii, uneori chiar de către Manet sau de Renoir, a căror pictură a păstrat în centrul atenţiei omul.

Vederea secvenţială a eliminat durata desfăşurării acţiunii ca întreprindere, conţinutul ideatic a

---

NOTĂ: Localizarea unor opere de artă, la un muzeu sau altul, sau la diferite colecţii, poate fi, uneori, dificil de precizat. Există, în acest sens, situaţii diverse care pot crea confuzii sau neînţelegeri. Unele opere au fost reluate *de către autorul* lor sub formă de *replici*, identice (sau aproape identice) ca dimensiuni, subiect, realizare. Este cazul, de exemplu, al celebrei pânze *Îmbarcarea pentru Cythera* pictată de Antoine Watteau care se găseşte la *Muzeul Luvru*, dar, cu acelaşi titlu, autor şi conţinut în colecţia *Castelului Charlottenburg* (Berlin). O altă situaţie ce poate crea confuzii o constituie *împrumutarea* unor opere de artă de către proprietarii lor (muzee sau colecţionari particulari), temporar sau pentru intervale mai mari de timp, altor spaţii de expunere decât cele iniţiale. În sfârşit, există situaţia marilor colecţii, intrate în patrimoniul unor ţări, care au fost regrupate pentru a fi expuse în noi spaţii de muzeu, după cum acestea se dezvoltă în timp. Cazul tipic este cel al lucrărilor aflate în posesia Patrimoniului Naţional al Franţei, provenite, în primul rând, din numeroase donaţii, legate testamentare sau achiziţii periodice (cazul cel mai des citat fiind cel al lucrărilor pictorilor din a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea). Prea numeroase pentru a putea fi expuse în spaţiile existente, ele au apărut multă vreme ca aparţinând, *nominal*, *Muzeului Luvru*. Parte dintre ele au fost, un timp, alocate Palatului Luxemburg (care şi-a schimbat, ulterior, funcţiunea devenind sediu al Parlamentului) şi redistribuite, apoi, altor muzee sau spaţii de expunere. Lucrări impresioniste şi postimpresioniste au fost expuse în spaţiile unor anexe ale palatului Luvru cunoscute sub numele de *Jeu-de-Paume* şi *Orangerie*. Ele au fost regrupate o dată cu inaugurarea *Muzeului Orsay* (Paris), consacrat artei secolelor XIX şi XX. Regrupări succesive au suferit şi lucrările de artă modernă, expuse iniţial la *Muzeul de Artă Modernă* (Paris), apoi la *Centrul Pompidou* şi, parte dintre ele, din nou la *Muzeul de Artă Modernă*.



Éva Gonzales, *Lojă la Teatrul Italian*, Luvru, Paris

Berthe Morisot, *Leagănul*, Musee d'Orsay, Paris



Mary Cassatt, *Femeie spălându-se*



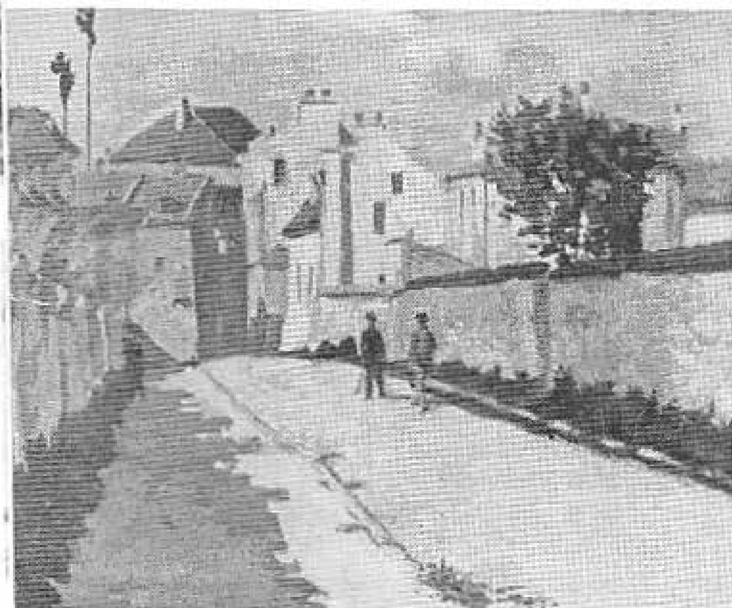


Camille Pissarro. *Intrarea vecinilor,* Luvru, Paris

pierdut forța generalizatoare, vehicularea profundă a aspirației și idealului etic înalt au fost înlocuite de concepte estetice, absolut noi și de limbajul unui nou orizont spiritual și emoțional.

Spectacolul fascinant al colorismului impresionist, adresându-se registrului senzorial, a asigurat interesul primordial al impresioniștilor. Conținutul a rămas, în mare parte, limitat la rezistrul senzorial, adresându-se ochiului. Aspectul perisabil, efemerul și

Armand Guillaumin. *Stradă în Vanves*



nu esența fenomenului, stabilește dimensiunea interioară a picturii impresioniste. A trata subiectul pentru tonul de culoare și pentru efectele reflexelor a avut importanță fundamentală pentru impresioniști. Conținutul meditației filosofice asupra destinului uman, regăsit în preocupările artiștilor de-a lungul secolelor, își pierde semnificațiile în pictura impresionistă. Pentru pictorii impresioniști, totul devine echivalent ca importanță în planul conținutului: chipul uman, peisajul urban, arhitectura unor ziduri, florile, trupul uman sau fructele. Extragerea esențialului lasă locul studiului reflexelor luminii și frumuseții acordurilor cromatice. În această mentalitate estetică, genurile tradiționale ale picturii: compoziția, portretul, peisajul, nudul, natura moartă au devenit echivalente.

Refuzul esenței, al valorilor perene, alăturate de către pictorii impresioniști centrării atenției asupra modalităților morfologice, conturează dimensiunea complexă a crizei.

Spectacolul feeric al colorismului impresionist, seducțiile optice și performanțele tehnice au avut ca finalitate negativă ***analiza nerecuperabilă în sinteză.***

Generațiile imediat următoare ale pictorilor impresioniști, cele ale pictorilor neoimpresioniști și postimpresioniști vor încerca noi procedee cu ajutorul cărora vor reformula viziunea imaginii impresioniste și vor impune soluțiile ieșirii din criza formei și compoziției.

Divizionismul cromatic. Soluții ale ieșirii din criza formei și compoziției produsă de Impresionism

A opta expoziție a grupului impresionist, dealtfel și ultima, a avut loc la Paris, în 1886. În această ultimă expoziție, lucrările lui Monet, Renoir și Sisley, principalii exponenți ai grupului, au lipsit. Evenimentul important al expoziției a fost marcat de tabloul intitulat *Duminică de vară la Grande Jatte* semnat de Georges Seurat, pictor care se alătura grupului impresionist pentru întâia dată. Foarte tânăr, **Georges Seurat** (1859 – 1891) avea să fie inițiatorul unei noi mișcări, înscrise ca **reacție contra Impresionismului**.

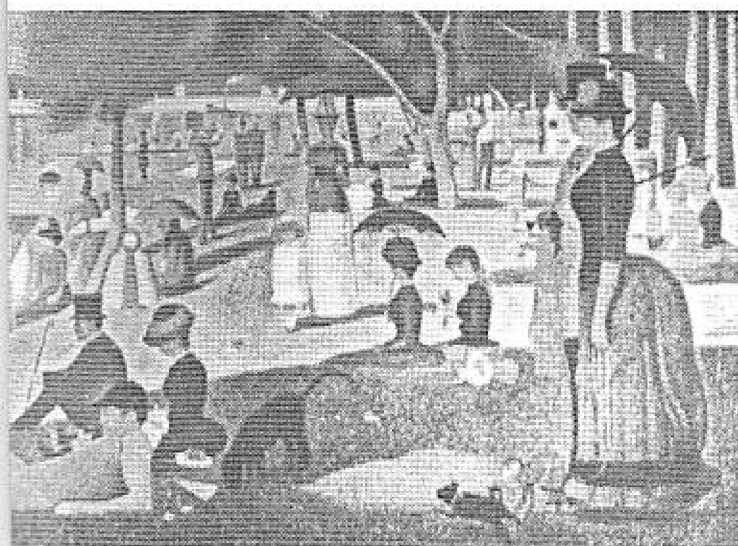
Numele de *Neoimpresionism* indică o parțială prelungire a Impresionismului, datorită continuării picturii în *plein-air*; folosirii paletei culorilor luminoase și tușei rupte, precum și accentului pus pe cotidianul vieții. Reacția contra Impresionismului, manifestată de Seurat și de colegul său Paul Signac, a primit formă prin neacceptarea atitudinii intuitiv-sensibile a impresioniștilor în crearea acordurilor cromatice și în alăturarea emoțională a tonurilor de culoare. Înlocuirea acestora cu studiul științific al raporturilor dintre culori și lumină a proiectat conceptul, metoda și tehnica ***divizionismului culorilor***.

Colegul și partenerul eforturilor noului program estetic datorat lui Seurat era **Paul Signac** (1863 – 1935). Cei doi tineri se declară aderenții unei metode precise și științifice a relațiilor dintre culoare și lumină, teza colorismului impresionist fiind refuzată din cauza folosirii nemetodice și nesistematice a principiilor valorilor optice ale culorilor. Instinctul și senzațiile, emoțiile și impresiile, hotărâtoare în arta impresionistă, vor fi puse sub semnul controlului științific al pictorillor neoimpresioniști. Dintre cei doi pictori, Paul Signac a fost teoreticianul. După o atentă studiere a cărții lui Chevreul, precum și a lucrărilor noi publicate în epocă de către fizicienii Helmholz, Maxwell, O.N.Rood și după studiul *Jurnalului lui Delacroix*, eforturile lui Signac au fost sintetizate în tratatul său despre culoare intitulat „De la Eugène Delacroix la neoimpresionism", apărut în 1899 la Paris.

Cartea rezumă concepția la care au ajuns cei doi pictori. Ei consideră necesare inteligența, calculul și selecția ordonatoare a imaginii în pictură, valoarea



Georges Seurat. *Modelele*, Fundația Barnes, Philadelphia



Seurat. *Duminică de vară la Grande Jatte,* Art Institute of Chicago

științei și procedeele sistematice ale metodei bazate pe folosirea culorilor pure.

Problematica morfologică abordată de Georges Seurat formula nu numai o nouă ecuație plastică prin noile concepte despre culoare și lumină, compoziție și spațiu plastic, ci și o modalitate opusă Impresionismului, salvatoare a ieșirii picturii din criza Impresionismului. Lucrarea de mari dimensiuni, inspirată lui Seurat de ambianța și de peisajul estival al insulei La Grande Jatte, s-a impus atenției ca opera-manifest a noii orientări estetice în pictură.

Ce aduce nou Neoimpresionismul?

Constatările lui Seurat și Signac s-au finalizat în neașteptatele observații: a) culorile din natură sunt afectate de degradarea lor sub lumina care le înconjoară și totodată de culorile vecine; b) două pete diferite de culoare, alăturate și suficient de mici, privite de la o distanță destul de mare sunt percepute de ochi ***în simultaneitate, ca o singură culoare*** rezultată din amestecul celor două ***și nu ca tonuri individuale;*** c) în ambele cazuri, ele sunt receptate pe calea ***amestecului optic.*** Această însușire naturală a ochiului a fost intensiv exploatată în pictură de cei doi artiști și ridicată la rang de concept, metodă și procedeu tehnic în scopul realizării unor efecte specifice derivate din aceste constatări.

Seurat a refăcut mental mecanismul și etapele, descompunând în pictură, în tonuri primare, culorile combinate aflate în natură, astfel încât ochiul spectatorului să fie cel care să recompună optic amestecurile. Noutatea impusă de Neoimpresionism consta în ***înlocuirea amestecului pigmentar cu amestecul optic, folosirea sistemică a complementarelor, eliminarea empiricului.***

Divizionismul cromatic impunea folosirea exclusivă a culorilor primare. Anularea oricărui amestec pigmentar pe paletă sau pe pânză asigura maxima luminozitate a culorilor. Tonurile primare aplicate pe pânză în tușe mici alăturate erau gândite astfel ca privite de la o distanță egală cu de două ori diagonala pânzei tabloului (dimensiunea tușelor fiind proporționată cu dimensiunea pânzei) să declanșeze în retina spectatorului efectul optic al amestecului cromatic. Colorarea pânzei se efectua, astfel încât aplicarea tonurilor curate și alăturarea (juxtapunerea) și nu amestecarea lor pe paletă sau pe pânză să fie receptate optic prin recompunerea lor. Tușele alăturate de galben și roșu erau recompuse optic în culoarea orange, după cum cele de albastru și galben obțineau verde, iar cele de albastru și roșu compuneau violetul.

Descompunerea culorilor și divizarea lor în tonuri primare și alăturarea lor pentru obținerea efectului de binare au primit valoarea conceptuală a sistemului picturii neoimpresioniste. Astfel, **tușele fragmentate ale culorilor pure,** aplicate alăturat în forma punctului sau pătratului, au asigurat obținerea recompunerii optice a culorilor combinate. Efectele optice obținute de neoimpresioniști sunt similare celor din cinematograf. Analiza este recuperată în sinteză pe cale optică în ambele cazuri. Perceperea optică a amestecului culorilor din pictură este similară cu efectul cinematografic al mișcării continue obținută prin succesiunea secvențială a imaginii într-un ritm particular (24 imagini pe secundă).

Numele de ***pointilism*** dat, în mod eronat, Neoimpresionismului de către contemporanii mișcării artistice se datorează folosirii dimensiunii mici a tușei, uneori de forma punctului, alteori de formă alungită sau pătrată. Eroarea constă în ***confundarea conceptului divizării culorilor cu modalitățile tehnice ale punctării culorii.***

Problema nouă a neoimpresioniștilor consta în perceperea culorilor prin **înlocuirea amestecului**

pigmentar pe paletă ori pe pânză – al binarelor sau al mai multor culori – **cu determinarea amestecului optic al privitorului și folosirea contrastului simultan.** Acestea asigurau îndepărtarea riscului întunecării culorilor și obținerea luminozității lor maxime.

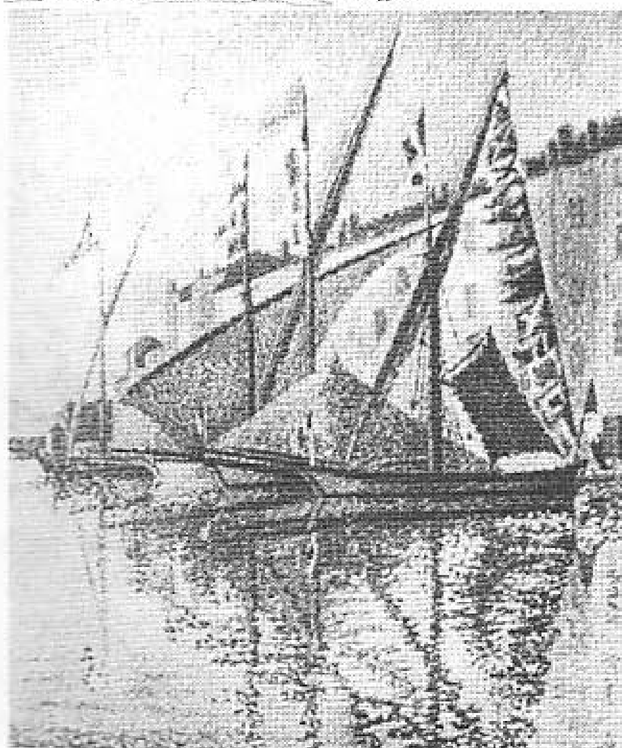
Prin ordinea și rigoarea formulei picturii lui Seurat, noul concept al folosirii culorilor pure prin puncte și mici pete alăturate judicios în microstructuri compoziționale efectua ***reconstituirea imaginii de tip sintetic, analiza fiind recuperabilă în sinteză.***

Procedeul folosit de pictorii neoimpresioniști se regăsește astăzi în pricipiile amestecului cernelurilor tipografice, în obținerea imaginilor color ale televiziunii sau în imaginile pe computer.

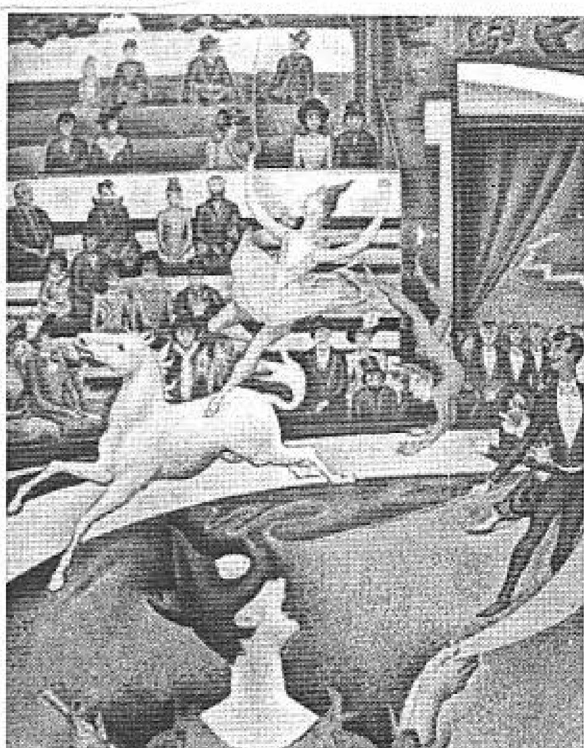
În Impresionism pictorii urmăreau efectele luminii care corodează volumetria și atomizează materia, obținând sugerarea de imaterial, nonsolid și ceață colorată. Dizolvarea formelor în lumină de către impresioniști era eliminată de neoimpresioniști prin mutația interesului de la pulverizarea cromatică la sistemul microstructurilor cromatice, realizându-se astfel redobândirea planimetriei volumelor și controlul asupra construcției compoziției și perspectivei spațiului.

În zonele de lumină ale culorilor calde (roșu și galben) și în zonele de umbră (albastru), tonurile de orange, violet și verde erau realizate după principiile divizionismului culorii (de exemplu tonul binar de orange prin tonurile primare de roșu și galben) și alăturarea lor în pete mici și în puncte. Astfel, problema nouă a neoimpresioniștilor consta în înlocuirea ***amestecului pigmentar*** al binarelor sau al mai multor culori pe paletă ori pe pânză cu ***amestecul optic***. Ajungând la acest punct al prezentării teoriei neoimpresioniste, înțelegem valorile noutății datorate ***divizionismului cromatic*** și ***folosirii culorilor primare.*** Ieșirea din criza impresionistă a picturii se datorează prezenței tonurilor pure ale culorilor și nu punctelor aplicate pe pânză. Acesta este motivul care face ca Neimpresionismul să fie înțeles ca ***divizionism cromatic*** și nu ca ***pointilism.*** Conceptul asigura lucrărilor neoimpresioniștilor compoziția riguroasă. Siluetele formelor și distribuirea în spațiu urmează așezarea lor precisă conform exigențelor construcției și perspectivei geometrice și cromatice. Desenarea formelor are scopul distincției nete a fiecăreia dintre ele, culorile punctate delimitând sever fiecare profil și distingerea succesiunii planurilor.

Paul Signac. *Bărci cu pânze la Haffen*



Seurat. *Circul*



Eforturile pictorilor neoimpresioniști în urmărirea metodică a procedeelor cromatice au avut ca rezultat obținerea ieșirii din criza formei și compoziției declanșată de Impresionism. În același timp, soluțiile lor au introdus în pictură forma înghețată în puncte strălucitor colorate, determinând aspectul imobil și hieratic al formelor. Deși Seurat folosește în tabloul intitulat *Circul* ritmuri curbe și arabescuri vertiginoase, soluții de o remarcabilă virtuozitate plastică, nici chiar în această compoziție dedicată mișcării nu a fost evitată impresia de rigiditate și de decupaj a formelor.

În mod fatal, prin excesul spiritului științific al metodei, neoimpresioniștii au pierdut calitatea artistică a tensiunii emoției sensibile. Gimnastica cerebrală a metodei a dat rezultate științifice, pierzând, în schimb, expresia clipei inexorabile de viață fixată în mișcarea formei și vibrația gestului, în instantaneul stării surprinse de către pictorii impresioniști.

POSTIMPRESIONISMUL

Sinteza. Reacția contra Impresionismului. Reformularea conceptelor de „formă"

Pictorii **Paul Cézanne, Paul Gauguin, Vincent Van Gogh, Henri de Toulouse-Lautrec** și **Edgar de Gas** au fost cei care au îmbogățit experimentele antiimpresioniste și au contribuit la ieșirea din criza impresionismului. Fiecare dintre aceștia a impus o ecuație plastică originală, a definit orizonturi noi în stilistica picturii franceze și, totodată, a formulat o deschidere în morfologia plastică a picturii secolului al XX-lea.

Procedeele postimpresioniștilor vor ataca teza impresionistă și neoimpresionistă a distincției cromatice raportate la realitatea recognoscibilă a formelor luminate și a formelor umbrite prin culori calde și, respectiv, reci.

Maurice Denis, spirit intelectualizant, dublat de un puternic spirit critic, a subliniat deficiența picturii impresioniste circumscrise la senzație. „Ochiul a mâncat capul", observa Maurice Denis, ca limită a impresioniștilor, limită care adusese pictura în situația de criză a formei și a compoziției.

Paul Cézanne. *Autoportret*



Cézanne. *Vasul albastru*

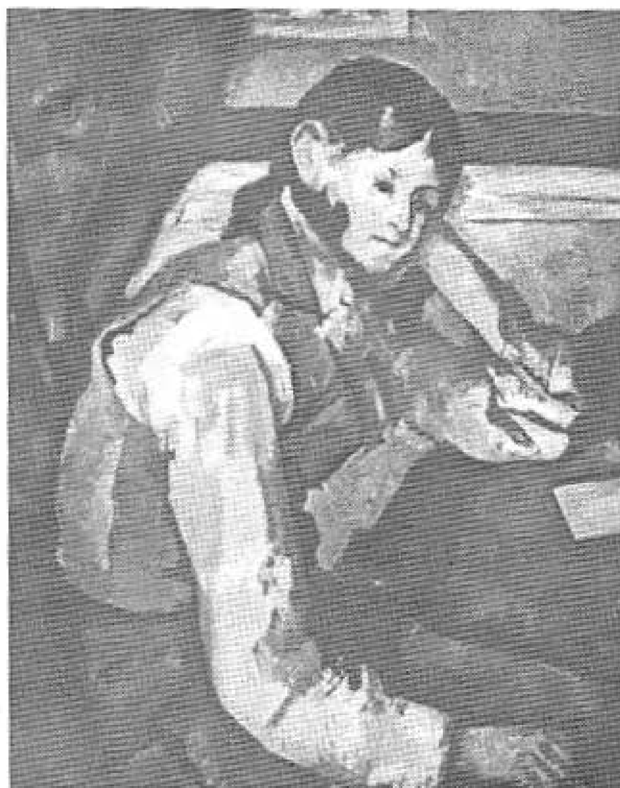


Prin contribuția neoimpresioniștilor s-a restabilit definirea formei și compoziției prin **divizionismul cromatic în pete mici și înlocuirea amestecului pigmentar cu amestecul optic, reunind toate elementele constitutive ale tonului.**

Problemele de monumentalitate și picturalitate ale imaginii vor fi rezolvate de către postimpresioniști.

CÉZANNE
Constructivismul. Monumentalitatea *Principiul modulării.* Picturalitatea.

Paul Cézanne (1839 – 1906). Născut în sudul Franței, la Aix-en-Provence, ca fiu al unui bancher bogat, Cézanne a urmat studiile liceale în orașul natal, de care se va simți legat toată viața. Copilăria și adolescența sa vor fi colorate de natura și frumusețea satelor și câmpiilor din regiunea Aix, cărora mai târziu pictorul le va consacra o parte importantă a creației sale peisagistice. Puternica vocație artistică și pasiunea pentru desen îl hotărăsc să se consacre picturii, fără ca dezacordul tatălui să-l convingă să renunțe. Conflictul se va finaliza cu acceptarea plecării lui Cézanne la Paris (aprilie 1861). Studiile începute la Académie Suisse, frecventată de Guillaumin și Pissarro, îl pregătesc pentru admiterea la École des Beaux-Arts, unde va fi refuzat pe motivul ciudat al excesivului său temperament de colorist. După o scurtă revenire la Aix, Cézanne se întoarce la Paris, la Academie Suisse (noiembrie 1864), și continuă să studieze alături de Manet, Degas, Bazille, Monet, Renoir, Sisley. Ținutul natal și locurile îndrăgite ale tinereții înnaripate de speranță sunt dătătoare de forță regeneratoare, de fiecare dată când Cézanne este respins la admiterea ca student la École des Beaux Arts sau ca expozant în *Saloanele oficiale*. Format sub semnul admirației pentru marii maeștrii, Cézanne se va apropia în perioada în care lucrează la Paris de ideile confraților aflați la Académie Suisse. Deși adeseori se întoarce la Aix în anii de mari neliniști și zbucium, Cézanne se află alături de experiențele impresioniștilor și expune cu pictorii independenți în expozițiile organizate de către aceștia la Paris. În perioada războiului din 1870 și după aceea, Cézanne se stabilește la Estaque, aproape de Marsilia. Aici realizează splendidele variante ale peisajelor,



Cézanne. *Băiatul cu jiletcă roșie*, Colecția Bührle, Zürich

Cézanne. *Portretul doamnei Cézanne*



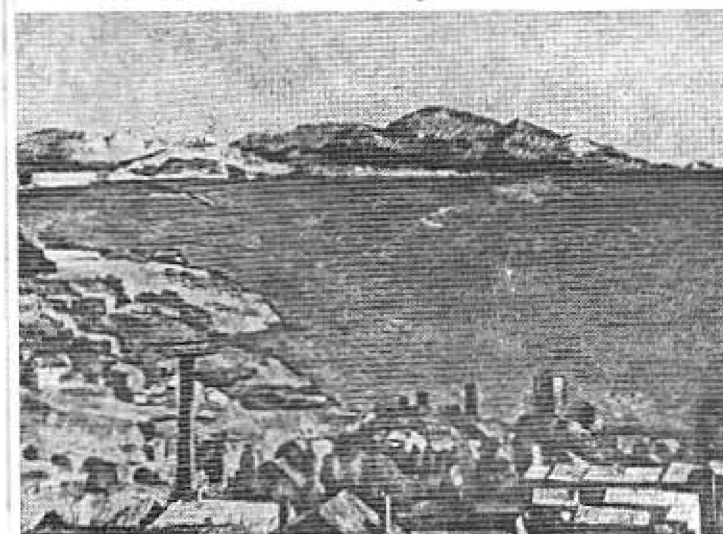


Cézanne. *Muntele Sainte-Victoire cu pinul înalt*, Tate Gallery, Londra

devenite celebre mai târziu (*Mare la Estaque*, *Estaque și golful Marsiliei*, *Golful Marsiliei văzut de la Estaque*), peisaje a căror interpretare va depăși modalitățile impresioniste prin soluțiile sintezei suprafeței de culoare și prin geometrizarea stilizării formelor. În 1874 Cézanne participă la prima expoziție a impresioniștilor în atelierul lui Nadar, când pânzele pictorilor nonconformiști au stârnit ilaritatea publicului. Ultima dată, prezența operelor lui Cézanne alături de cea a impresioniștilor a fost consemnată cu prilejul expoziției organizate de Durand-Ruel. Și de acea dată, lucrările sale au fost primite de public cu aceeași adversitate.

Retras la Estaque pictorul trimite constant lucrări la *Salon*. Rămas în sudul Franței, Cézanne

Cézanne. *Peisaj din Estaque*



revine frecvent la Paris unde îi întâlnește pe Van Gogh și pe Gauguin. În 1895, Ambroise Vollard organizează pictorului o mare expoziție. Deși Cézanne nu reușește să se impună publicului, apar câțiva amatori interesați de pictura sa.

În 1899, Cézanne se întoarcee definitiv la Aix-en-Provence și reputația sa începe să crească în rândul pictorilor. După abandonarea atmosferei pariziene, întors în provincia natală, pictorul rămâne fără întrerupere în casa familiei Cézanne până în ultima clipă a vieții.

Anul 1900 consemnează creșterea reputației sale pe plan internațional. Galeria Națională din Berlin cumpără un peisaj al său. Maurice Denis pictează tabloul „Omagiu lui Cézanne". Câțiva ani înainte de moartea pictorului, i se consacră o sală la *Salonul de toamnă* (1904), unde pentru prima dată îi este recunoscut „talentul", în mare parte datorită admirației tinerilor.

Unul dintre cei mai controversați artiști ai epocii, Cézanne a fost criticat, înjurat, a fost declarat neputincios, ratat, nebun. Chiar Émile Zola, prietenul apropiat al lui Cézanne, l-a înfățișat în romanul său „L'Oeuvre" fără a-l înțelege în amploarea geniului.

Viața solitară a lui Cézanne s-a desfășurat într-un zbucium continuu, pictorul fiind unul dintre acei creatori a cărui necontenită nemulțumire de sine se datorează neputinței exprimării conform căutărilor. Dorințele exprimării depășeau putința comunicării. Pentru Cézanne munca la șevalet a fost un martiriu cu feroce izbucniri de mânie. Pictorul lucra într-un ritm inegal, cu fervori urmate de depresiuni totale. Nu este o frază care să revină mai des în scrierile sale: „Ah, dacă mi-ar fi fost dat să mă realizez ".

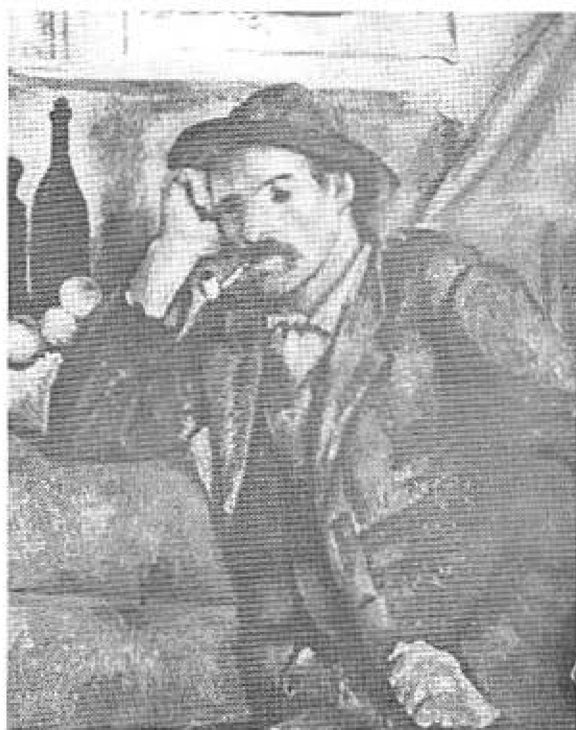
Ca toți marii creatori, Cézanne detesta retorismul. Întreaga sa viață a căutat sinteza, întrunind inteligența cu sensibilitatea. „Am vrut să fac din Impresionism ceva solid și trainic ca arta muzeelor". Analizând opera impresioniștilor, el aprecia: „Monet a pictat irizarea pământului și apei. Acum trebuie să aducem schelăria și un schelet constructiv". Principiile artei lui Poussin l-au preocupat îndeosebi. Șarpanta compozițională cromatică și geometria scheletului compoziției au stat în atenția pictorului întreaga viață.

Opera. Aportul picturii lui Cézanne

Experimentele formale ale pictorului au cristalizat două principii estetice fundamentale: ***constructivismul*** și ***principiul modulării.***

Principiul constructivismului susține interesul pentru sinteza și monumentalitatea formelor; urmărește geometria elementelor și geometria structurii; reconstituie imaginea recognoscibilă în ansamblu solid și echilibrat. Construcția solidă a formelor este realizată prin stilizarea lor geometrică în **con, cilindru, triunghi și sferă** și prin desenarea lor cu ajutorul culorii. Geometrizarea accentuată a formelor situează obiectele într-o organizare a planurilor compoziționale care respectă scheletul constructiv prin modificările direcțiilor planurilor asigurându-se un spațiu independent de perspectivarea geometrică de tip renascentist. Naturile statice, dintre care amintim *Vaza albastră, Ghiveci cu geranium și fructe, Mere și portocale, Natură moartă cu piersici și pere* și portretele precum *Băiatul cu jiletca roșie, Portretul doamnei Cézanne, Omul cu pipa* oferă soluții reprezentative în acest sens. Cézanne reconstruiește formele accentuând caracterul lor geometric. Sfericitatea merelor, cepelor și portocalelor sau cilindrul vazei cu flori sunt sugestii ale formelor cunoscute fără ca pictorul să urmărească volumetria lor. **Sfericitatea** este realizată doar prin **desenul circular**. Culoarea nu urmărește rotunjimea sfericității. Volumul este tratat ca suprafață plană. Uimitorul procedeu al lui Cézanne realizează sugerarea tridimensionalului și perspectivei prin trecerea de la vizual la ***ceea ce se știe***, pe calea desenului și stilizării și prin păstrarea formelor în bidimensionalitate. Procedeele pictorului sunt, de fapt, modalități cubiste moderate. Cubismul își are originea în soluțiile constructiviste și picturale ale lui Cézanne, prin concepția pictorului care dă rezolvări în realizarea construcției formei și planurilor fără a urmări geometrismul volumetriei acestora, ci geometrismul suprafețelor și rămânerea în soluțiile colorismului bidimensional.

Cézanne. *Omul cu pipa*, Mannheim, Kunsthalle





Cézanne. *Mere și ceapă*

Cézanne. *Jucătorii de cărți*





Cézanne. *Gardanne*

Principiul modulării. Paleta bazată pe raporturi calorice propune soluția sugerării adâncimii spațiului prin două procedee:

(1) prin succesiunea gradată a substanțialității cromatice și (2) prin țesătura coloristică a relațiilor calorice ale tonurilor calde și reci, în contexte locale și în ansamblul întregii suprafețe.

Spațiul perspectivat prin geometrie a fost înlocuit de procedee de tip pictural. Datorat necesităților echilibrului cromatic susținut de vibrarea tonurilor de culoare rece și caldă într-un ansamblu de tip armonic, spațiul perspectivat geometric a fost înlocuit cu ***principiul modulării*** și cu ***spațiul plastic pictural***.

Culoarea creează în pictura lui Cézanne textura vibrațiilor picturale prin exaltarea luminozității culorii sau, mai exact, a intensității calorice a acordurilor culorilor reci și calde. „Când culoarea își află întreaga-i bogăție, forma e în plenitutinea ei. Contrastele și raporturile între tonuri, iată secretul desenului și modeléului" afirma pictorul.

Suita lucrărilor având ca subiect *Muntele Sainte-Victoire* prezintă spectaculara sugerare a adâncimii nu prin perspectiva geometrică, ci prin ***gradarea diferențiată a substanțialității cromatice*** și prin ***dozarea intensităților pigmentare***. Zona primului plan, corespunzătoare părții terestre aflate în partea de jos a tabloului, este puternic pigmentată, în vreme ce tonurile fluide, ușoare și transparente, corespunzătoare zonelor cerului și muntelui, sunt așezate în partea de sus, în cazul peisajului, creându-se în acest mod anvelopa de tip aerian. În zona mediană a pânzei, prim-planul câmpiei primește consistența pigmentară a pastei bine hrănită de pigment, în vreme ce silueta muntelui și așezarea lui în spațiu sunt realizate prin ușoare indicații de contur albastru. Toate planurile, de la prim-plan până la fundal, sunt tratate bidimensional, soluțiile lui Cézanne anunțând în aceste experimente pictura abstractă prin eliminarea referirilor la figurativul detaliilor recognoscibile. Imaginile pictate de Cézanne sunt impregnate cu intensitatea evocării atât de vii a locurilor, încât și astăzi regăsim prezența viziunii marelui pictor la fiecare colț al pădurii de pin de la Aix sau în fața siluetei muntelui Sainte-Victoire. Sentimentul spațiului, lumina și prezența aerului sunt sugerate prin modalități plastice inedite: vibrarea orange-urilor și auriurilor scânteietoare se alătură albastrurilor și verzuiurilor, astfel primele planuri ale tonurilor calde înaintează către albastrul muntelui. Atmosfera mediteraneană și lumina intensă a sudului, pulsarea culorilor în anvelopa sensibilă a mișcării aerului, reflexele culorilor unele asupra altora sub efectul soarelui și căldurii toride sunt evocate cu intensă forță expresivă în peisajele intitulate de pictor: *Muntele Sainte-Victoire cu pinul înalt, Drum cotit în fața Muntelui Sainte-Victoire, Muntele Sainte-Victoire văzut de pe dealul Lauves, Pinul înalt.*

Modularea este realizată în pictura lui Cézanne prin ***echilibrul caloric al culorilor, susținut în contexte locale și în ansamblu.*** Armoniile coloristice reci și calde ale ansamblului, contextele calorice ale tușelor calde și reci sunt articulate prin dependență și susținere reciprocă, asemenea unei țesături de tușe care acoperă pânza, de jos până sus, cu tonuri distincte, aplicate bidimensional.

Materialitatea este sugerată prin substanță cromatică bine saturată de pigment, în vreme ce imaterialul este realizat prin culori fluide, ușoare, diluate.

Desenul poartă funcție cromatică și joacă rolul sugerării perspectivice a spațiului. Pe lângă funcția cromatică, grafica servește din loc în loc construcției geometrice a siluetelor.

Principiul modulării păstrează realizările obținute de Impresionism în privința culorii și luminii. Cézanne preia și continuă să juxtapună culorile creând acorduri tonale. Noua soluție a lui Cézanne afirma armonizarea relațiilor calorice de cald-rece, în contexte locale și în ansamblu, prin ***echilibrul de cantitate și de calitate.***

Țeserea armoniilor locale prin acordarea tonurilor calde și reci, și de complementaritate, avea ca scop acoperirea treptată a întregii suprafețe cu ajutorul tușelor bidimensionale. Sugestia adâncimii era realizată fără sugestia apropierii și depărtării prin perspectivă geometrică, ci prin intervenția desenului cu valoare cromatică sau prin masarea în prim-plan a zonelor compacte de culori saturate și a zonelor fluidizate în fundal. Tușele de culoare sunt aplicate bidimensional; tonurile calde și reci sunt alăturate și nu amestecate.

Paleta spectrală, armonia culorilor primare și binare, relația de complementaritate stabilită între ele este folosită de Cézanne urmărind **echilibrul de cantități între culorile calde și culorile reci, în dependența contextelor locale raportate la întregul ansamblu.** Pentru Cézanne secretul armoniei compoziției constă în stabilirea echilibrului cromatic în cantități reci și calde și, totodată, în echilibrul dozajelor de substanțialități pigmentare, diferite pentru solid, fluid și aerian, fără folosirea culorilor reci și calde zonelor naturale de umbră și de lumină corespunzătoare din pictura impresionistă și neoimpresionistă.

Cu acest nou orizont morfologic propus de creația lui Cézanne, pictura avansează către universul conceptelor estetice tot mai elaborate ale realității artistice, departe de raportarea la realitatea naturală și la conceptul de *mimesis*. Pictura devine domeniul conceptelor abstracte, străin asocierilor comparatiste cu ceea ce percepe ochiul. Cultura plastică, intrată într-un asemenea proces, elimină exclusivismul capacității intuitive a privitorului și impune necesitatea inițierii estetice. Tabloul devine tot mai vădit domeniu al elaborării, act profesional pur creator, la care se accede în durată pe calea educării și experienței.

DEGAS

Secvențialitatea. Cadrajul cinematografic

Edgar-Hilaire-Germain de Gas (1834 – 1917), spirit aristocratic, provenind dintr-o familie nobilă, a



Edgar Degas. *Călcătoresele*

preferat să semneze mai târziu, simplu, Degas. A călătorit puțin în Italia și în Statele Unite ale Americii, la New Orleans, unde frații și rudele sale se ocupau cu afaceri. Formarea sa a evoluat sub semnul admirației pentru Holbein și Ingres. A debutat cu subiecte istorice (*Tinere fete spartane exersându-se*). Perioada sa clasicizantă a înregistrat și compoziții cu subiecte ca: *Semiramida construiește un oraș, Nenorocirile orașului Orleans.*

De la această viziune, străină sensibilității sale, Degas a trecut la compoziții cu caracter intens citadin, un mare număr de lucrări fiind fixat asupra subiectelor și scenelor inspirate de cursele de cai și de figurile de jochei (*Jochei,* 1881 – 1895).

Degas. *La plimbare*





Degas. *Dansatoare*

Opera. Aportul lui Degas în cadrul problemelor de limbaj

Etapa compozițiilor cu balerine și cântărețe de operă deschide o problematică nouă în aria soluțiilor plastice inedite. Structurile compoziționale, animate de siluetele balerinelor surprinse în atitudini dintre cele mai îndrăznețe, sunt sugestive ca dinamică (*Dansatoare cu rochie roz*, 1880, *Dansatoare*, 1889). Instantaneul surprinde nu numai corpul avântat al dansatoarelor, în evoluția mișcărilor de balet, ci și momentele de viață din cafenelele pariziene (*Absintul*, 1876), interioarele modeste ale atelierelor lucrătoarelor din prăvălii (*Călcătorese*, 1884), mișcarea cailor în galopul curselor. Un nou grupaj de compoziții a fost dedicat de către Degas scenelor inspirate de ambianța interioarelor și viața momentelor de intimitate ale femeii (*Baia*, 1890).

Degas. *Trăsura*



Compoziția structurată de către Degas se distinge prin ***secvențialitate*** datorită efectelor de instantaneu și a fracturării omogenității spațiului fizic.

Pasiunea pentru desen îl situează pe Degas printre cei mai mari desenatori ai epocii lui. „M-am născut pentru a desena" spunea Degas în anii studiilor și cópiilor după operele maeștrilor și, mai târziu, în anii realizării numeroaselor pasteluri și desene în *raccourci*. Studiile de mișcare și de anatomie ale uimitoarelor desene, create cu pasiune după siluetele dansatoarelor de la operă, au servit ieșirii din criza impresionistă. Suprinderea secvenței dinamice a formei în mișcare a fost una dintre problemele care ani de zile i-au reținut întreaga forță creatoare.

„Formele, spunea Degas, se definesc în mișcare". Frumusețea mișcării cuplată cu ***cadrajul cinematografic*** a fost fixată în instantanee de viață. Mâna și ochii acestui mare desenator au înregistrat pe hârtie curbele fascinante ale trupurilor tinere de femei surprinse la baie sau mișcările dansante ale micilor balerine, traseele imprevizibilelor mișcări ale cailor în galopul cursei, gesturile săltate ale jocheilor, proiecția trupurilor nobile ale animalelor în jocul *raccourci*-urilor, perspectivelor plonjante sau combinate. Forța expresivă a culorii trăiește din vivacitatea hașurilor și prospețimea tonului, din plasticitatea suprafeței de culoare și din intensitatea luministică a acordurilor. Sinteza operei lui Degas este formulată de pictorul însuși în cuvintele: „a fi colorist cu linia" („être coloriste avec la ligne").

O altă latură definitoric a picturii lui Degas s-a datorat preferinței artistului pentru ***efectele luminii artificiale*** proiectate în sala de spectacol, pe scenă și în afara scenei. Jocul luminilor și umbrelor, al petelor de culoare vibrate în fuga și alunecarea de moment pe trupurile dansatoarelor în mișcare, precum și fosforescențele și ***formele dizolvate în zone transparente de lumină sunt reconstituite sintetic datorită desenului, conturelor și grafierilor colorate delimitatoare ale zonelor de culoare, de lumină și de umbră.***



Degas. *Balerină*



Degas. *Absintul*

A treia problemă, şi cea mai interesantă, este formularea unei noi concepţii de spaţiu plastic, *concepţia de* ***spaţiu pluriocular*** realizat prin *dezarticularea şi fracturarea spaţiului fizic omogen.* Trimiteri perspectivice multiple şi unghiuri ascuţite ale formelor sunt oferite de gestica şi atitudinea diversă a balerinelor. Introdusă în spaţiul bidimensional al picturii, crearea unui câmp spaţial discontinuu, asigurată de articularea vectorilor orientaţi divergent, în excentricitate sau concentricitate, a determinat o nouă viziune despre spaţiu, un inedit mod de a gândi reperele morfologice tradiţionale.

Îndrăznelile revoluţionare ale lui Degas, formulate în pictură, desen şi pastel, sunt vizibile şi în sculpturile realizate de pictor. Creată în 1878–81, *La petite danseuse de quatorze ans*, surprinde prin faimoasa combinare a materialelor – tradiţionale (bronz) şi neconvenţionale (tule şi satin). Frumuseţea şi farmecul siluetei graţioase, surprinderea „pozei" caracteristice balerinelor, firescul şi viaţa autentică sfidează convingător orice formulă plastică tradiţională. Spiritul de avangardă al geniului lui Degas se manifestă în dezinvoltura artistului de a folosi materiale existente în afara domeniului specific sculpturii. Novator în domeniul picturii şi pastelului prin aplicarea soluţiilor plastice inedite şi folosirea amestecurilor netradiţionale ale tehnicilor şi materialelor, Degas se vădeşte novator şi în domeniul sculpturii, mult înaintea experimentelor dadaiste, prin folosirea

Degas. *Jochei*





Paul Gauguin. *Povești barbare*



Gauguin. *Calul alb*

unor materiale *nemodelate, necioplite, necreate* de mâna artistului.

Edgar Degas a fost un inovator și un mare pictor, a fost un artist de geniu și un vizionar al orizontului estetic al secolului al XX-lea.

GAUGUIN

Sinteza. Monumentalitatea. Cloisonnismul. Relația decorativ-pictural

Paul Gauguin (1848 – 1903). Născut la Paris, având mama de origine franceză și tatăl spaniol, aflat în serviciul statului Peru, viitorul pictor și-a petrecut copilăria ocrotită de tihna și confortul vieții de familie burgheză. Ca ucenic în Marina Comercială, Paul Gauguin a călătorit mai mulți ani pe mare după care, ca agent de schimb la Paris, se căsătorește cu o daneză. Pasiunea pentru pictură îl face pe Gauguin să caute prezența artiștilor care îi devin prieteni. Printre aceștia este Pissarro, pictorul impresionist a cărui autoritate profesională îi îndrumă primii pași în pictură, iar apoi, îl introduce în grupul impresioniștilor. Autodidact, afirmat ca pictor amator, alături de Pissarro, care îl va îndemna să picteze, împreună cu el, în afara Parisului, în regiunea Oise, Gauguin evoluează și se maturizează repede dând la iveală remarcabile opere, încă de la începutul creației. În anii 1880–82, Gauguin este prezent cu lucrări la expozițiile impresioniștilor, fără ca tablourile lui să urmeze estetica impresionistă. În următorii ani, Gauguin se desparte de soție și de familie, și urmează drumul vocației artistice, cu un adevărat spirit de dăruire, de sacrificiu, trăind marea revelație a destinului său de pictor. După ce Gauguin participă la ultima expoziție a impresioniștilor din 1886, pictorul pleacă la Pont-Aven, unde petrece o mare parte a anului, după care se întoarece la Paris și se împrietenește cu Van Gogh. Anii următori îl găsesc pe Gauguin în Antile, de unde se întoarce în Franța cu douăsprezece pânze pe care le arată grupului de la Pont-Aven, într-o confruntare violentă de opinii. La Arles lucrează împreună cu Van Gogh, dar criza de nebunie a acestuia din urmă îl determină pe Gauguin să se întoarcă la Paris. Căutările esteticii lui Gauguin, orientate în direcții diferite de cele ale impresioniștilor, au fost încercări de apropiere de viziunea și problemele plastice ale picturii grupului de la Pont-Aven. Unul dintre membrii grupului, Émile Bernard, îl va întovărăși și va lucra împreună cu Gauguin. Totodată, Gauguin este atras și entuziasmat de estetica japoneză.



Gauguin. *Două tahitiene pe plajă*

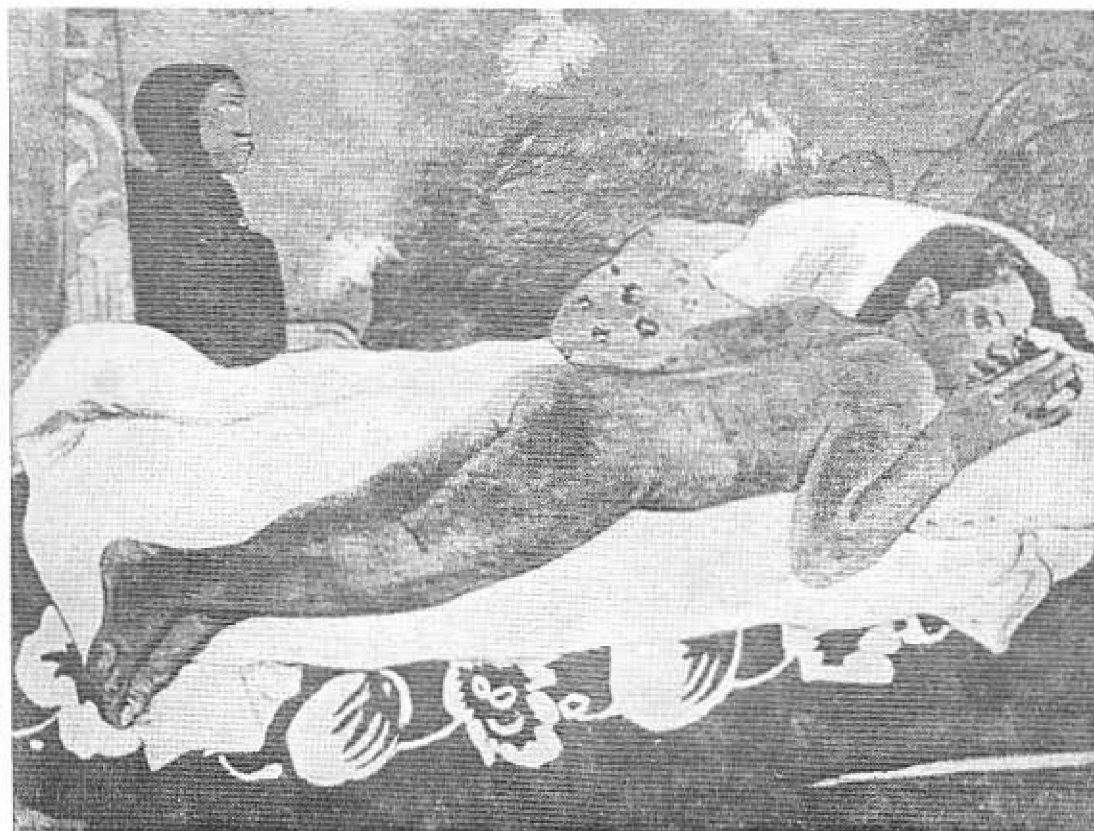
Decis să părăsească Franța în căutarea naturii exotice, Gauguin se decide să plece la Tahiti unde rămâne doi ani. Revenit în țară pentru puțină vreme, pleacă într-o a doua călătorie în Tahiti, în 1895. Din acest moment, pictorul nu se mai întoarce în Franța. Gauguin se va izola în singurătatea creației, în ambianța naturii exotice și a ființelor acelor meleaguri ale Extremului Orient, până când se va stinge în Arhipelagul Marchize.

Opera. Preocupat de criza formei și compoziției, produsă de pictura impresionistă, Gauguin a căutat să înlocuiască tușele fragmentate ale impresioniștilor cu tentele plate întinse pe suprafețe mari. În acest sens, Gauguin a folosit un procedeu expresiv asemănător *cloisonné*-ului. Principiul amintește tehnica vitraliului sau a emailului *cloisonné*, prin despărțirea suprafețelor cu ajutorul contururilor puternice, cu valoare cromatică. În arta vitraliului, „cearcănele" de plumb negru despărțeau porțiunile de culoare inclusă în alveolele scobite (culoarea fiind praf de smalț care se lichefia și se pietrifica în cuptor). Tot astfel Gauguin a încercat să delimiteze formele intrate în contur și să construiască o imagine sintetică prin suprafețele distincte și clare.

Primele încercări de acest fel au fost finalizate de Gauguin în tabloul *Arătarea de după predică* (1888). Lucrarea a fost realizată în Bretania, loc al întâlnirii cu Émile Bernard și Paul Serusier, artiștii creatori ai sintetismului și cloisonnismului.

În călătoria din Tahiti, sub cerul Polineziei, Gauguin descoperă culoarea în exaltarea ei maximă. Perioada de la Pont-Aven nu îl mai satisface. Renunță la culorile diminuate în intensitate. La Tahiti, Gauguin este fascinat de intensitatea extraordinară a culorilor și de contrastele puternice. Noua sa viziune va fi de fapt cea care pune bazele Fauvismului, curentul care va apărea în pictura franceză în primii ani ai secolului al XX-lea, având caracteristice armoniile coloristice foarte puternice, considerate „sălbatice".

Perioada de la Pont-Aven îl influențează pe Gauguin cu alegoriile, cu titlurile și legendele care construiau noua estetică a Simbolismului. Interesant și primordial pentru Gauguin au fost *semnificația picturalității și a calității expresive a culorii, funcțiile culorilor în articularea lor armonică*. Aceaste aspecte plastice vor servi conținutului și ideilor noii sale viziuni și concepții. Îmbinarea armoniilor, potențate de anumite dominante cromatice, va constitui „cheia" picturii lui Gauguin, folosită în scopul exprimării unei anumite stări sufletești cu valoare majoră în plan filosofic sau emoțional. Preocuparea corelării între conținut și limbaj, efortul punerii de acord a unor stări



Gauguin. *„Manao-Tupapau"* sau *Spiritul morților veghează*, Muzeul de Artă Modernă, New York

pregnante și sentimente, a unor încărcături afective puternice au devenit pentru Gauguin esențele căutărilor stilistice. *Autoportret cu Crist galben*, realizat în 1889, afirmă adeziunea lui Gauguin la viziunea estetică a pictorilor de la Pont-Aven, caracterizată prin pictarea din imaginație, prin simplificarea și exaltarea culorilor. Compoziția cu autoportret este o însumare a acestor principii. Sensurile creștine ale imaginii sunt dublate de un straniu caracter primitiv, acord vădit în prezentarea chipului aspru al pictorului așezat în apropierea lui Iisus crucificat, simbolică imagine-talisman a destinului uman sau anticipării propriului destin de către Gauguin.

Fără ca să reușească întotdeauna, pictorul a cuprins în unele dintre lucrări semnificații filosofice cu ecouri simbolice ale existenței desfășurate în Arhipelagul Marchizelor. Fuga din fața civilizației urbane a însemnat pentru Gauguin descoperirea unui univers inedit, tropicele încărcând sensibilitatea pictorului nu numai cu exaltarea culorilor fabuloasei vegetații sau ale splendorii sculpturale a ființelor, ci și cu un univers plin de simboluri mistice (*Sânii cu flori roșii, Două tahitiene pe plajă, Călăreți pe plajă, Și aurul trupurilor...*).

Caracterul religios al lucrărilor din Bretania, prezentate într-o viziune cu totul stranie, precum o dovedise compoziția *Arătarea de după predică*, anunța capacitatea sensibilității lui Gauguin de proiectare în mistică și în exotism. Pictorul a descoperit în Tahiti mitologia și luxurianța naturii înfiorate de mister. Simbolurile mitologiei locale își prelungesc misterul în picturile lui Gauguin. Lucrări intitulate *Otahi* sau *Nevermore*, pătrunse de semnificații filosofice, răspund meditației pictorului asupra existenței. Sinteza estetică a creației pictorului este întrupată în opera sa testamentară: *Cine suntem, de unde venim și încotro ne ducem?*

Aportul operei lui Gauguin la ieșirea din criza impresionistă a formei și compoziției

Ceea ce a adus nou pictorul pentru ieșirea și depășirea crizei formei și compoziției, produsă de spiritul analitic al experiențelor finale impresioniste, a fost săvârșit prin concepția sa de ***sinteză***. Soluțiile plastice propuse de pictura lui Gauguin au determinat saltul crucial în evoluția modalităților plastice ale picturii. Geniul lui Gauguin a marcat evoluția picturii

cu o fundamentală contribuţie în ceea ce priveşte ***posibilităţile expresive ale culorii, acordurile paletei spectrale, dobândirea sintezei formei şi compoziţiei.***

Folosirea acordurilor tonale puternice, tratarea suprafeţelor de culoare în plaje mari, egale ca intensitate, delimitarea sintetică a acestora prin conturele *cloisonné*-ului au înzestrat imaginea cu arhitecturarea formei, structurii şi compoziţiei. Principiile sintetismului lui Gauguin vor dăinui hotărâtor în morfologia picturii moderne. Raporturile calorice ale tonurilor calde şi reci, alăturarea culorilor primare şi binare în complementaritate cunosc maxime exaltări luministice în colorismul picturii lui Gauguin. Juxtapunerea suprafeţelor *à plats* este dublată de prezenţa conturului cu valoare cromatică. Unele dintre suprafeţele culorilor sunt vibrate în chip pictural, în mod deliberat în scopul obţinerii picturalităţii, eliminându-se astfel sugerarea volumetriei şi perspectivei geometrice. Desenul delimitează forme ample şi construieşte în sinuozităţi ***arhitectonica*** trupurilor umane sau grandiosul peisaj marin. Desenul este cel ce prin grafierea suprafeţelor le delimitează şi totodată le exaltă. Conceput şi cu valoare cromatică şi nu numai grafică, desenul are scopul delimitării suprafeţelor alăturate de culoare şi al exaltării cromatice locale şi a ansamblului. Armoniile coloristice se desfăşoară în cadrul paletei spectrale, lege constant folosită de Gauguin. Pictorul reuşeşte să arhitectureze formele, să organizeze suprafeţele şi să compună într-o structură organică, datorită viziunii de sinteză a imaginii, reprezentativă pentru etapa preocupărilor postimpresioniste ale pictorilor. Atmosfera bogată în culoare este susţinută de zone substanţiale de verde dens, albastruri grele şi roşuri fastuoase de purpură. Alăturate violaceurilor catifelate, tonurile solare de galben auriu şi orange sunt îmbăiate de incandescenţa luminii exotice.

Culori primare de roşu intens şi galben sunt alăturate suprafeţelor de albastru sau tonurilor binare de verde, violet sau orange. Suprafeţele mari ale plajelor de nisip colorate în roz, aflate în vecinătatea oceanului şi a cerului cu intensitatea albastrului celest, tonurile scânteietoare de coral şi orange ale fructelor, auriul trupurilor tinerelor tahitene creează raporturile unui colorism exotic a cărui splendoare pigmentară era necunoscută până atunci picturii universale. Violetul şi albastrul de cobalt sunt juxtapuse verdelui şi rozurilor cyclame. Strălucirea paletei spectrale exaltă intensităţi cromatice prin complementaritatea tonurilor primare (roşu, galben, albastru) şi al bina-

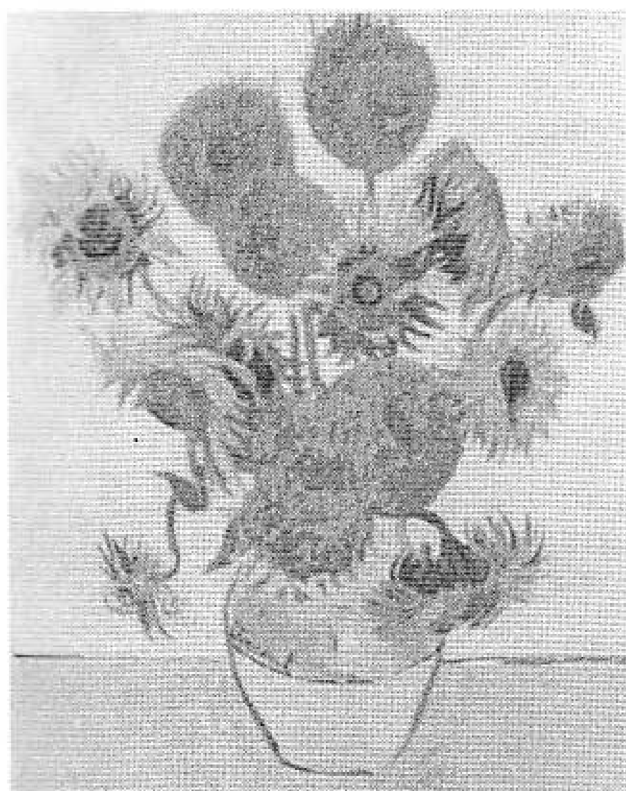


Gauguin. *Sânii cu flori roşii,* Metropolitan Museum, New York.

relor (verde, violet, orange) şi alăturarea lor roşu-verde, galben-violet, albastru-orange.

Picturalul şi poezia misterului se întrunesc sub semnul monumentalităţii şi al fascinaţiei coloristice. Siluetele umane monumentale ale tinerelor tahitiene au gesturi hieratice de vestale. Mişcările personajelor lui Gauguin au ritmul ritualului sacru. Atmosfera calmă şi tăcerea, armonia de pace şi de linişte descifrează acordul fiinţei umane cu natura şi cu universul. Gauguin a fugit de agitaţia citadină a marilor oraşe; el a găsit în depărtatele insule liniştea, existenţa tihnită şi pacea spiritului.

Departe de civilizaţia urbană, Paul Gauguin a construit o artă de excepţională valoare expresivă în lumea culorii şi a paletei spectralecare, care la începutul secolului al XX-lea a fost pentru pictorii europeni îndemnul pentru noi incursiuni morfologice. Vigoarea personalităţii şi tonusul temperamentului artistic al lui Paul Gauguin au impus luxurianţa şi strălucirea cromatică a colorismului modern, lumina scânteietoare şi misterul atmosferei. Opera lui Paul Gauguin a conturat reperele unei arte, puternic originale, deschizătoare de experienţe noi, o artă încărcată de valori estetice superioare şi de ample sensuri filosofice împletite cu rezonanţele unei profunde umanităţi.



Vincent Van Gogh. *Floarea-soarelui*

VAN GOGH

Sinteza. Expresionismul cromatic. Masa de culoare și fluxul de tușe

Vincent Van Gogh (1853 – 1890). Născut în Brabantul septentrional, într-o familie veche calvinistă, Vincent Van Gogh a primit educația severă de la tatăl său, pastor în prezbiteriul din Groot-Zundert. Fratele său, Théo, mai mic decât Vincent cu patru ani, va fi apropiatul care îi va rămâne prieten toată viața. Vocația religioasă a lui Vincent Van Gogh îl susține în pregătirea intrării la Seminarul de Teologie al Universității din Amsterdam. Nevoit să renunțe, urmează un stagiu înainte de a merge ca misionar la Borinage. Când Van Gogh își descoperă pasiunea pentru desen împlinea 25 de ani. Decis să se consacre definitiv picturii, situație care îi nemulțumește pe părinți, viitorul pictor se instalează la Haga. Până în 1886, Van Gogh trăiește ani de legături sentimentale pasagere, dar și balansul între pasiunea pentru pictură și îndemnul la întoarcerea în cadrul familiei. Sosit la Paris, în 1886, frecventează atelierul lui Camoin, unde îl întâlnește pe Émile Bernard care i-l prezintă pe Gauguin. Aflat la Paris, Van Gogh a făcut cunoștință cu ultimele manifestări ale impresioniștilor. Peisajele lui Monet, Pissarro și Seurat, portretele și compozițiile lui Renoir, Gauguin sau Degas i-au adus pictorului olandez revelația picturii bazate pe tonuri pure, luminoase și neopace.

Sensibilitatea extremă și iritarea în timpul discuțiilor cu confrații îl determină să se izoleze. Atras de soarele intens al sudului, Van Gogh pleacă spre Arles unde pictează cu fervoare. Perioada este marcată de exaltarea coloristică a paletei pictorului, de triumful culorilor pure și a acordurilor complementarelor. Vizita lui Gauguin la Arles, discuțiile în contradictoriu cu acesta îi agravează nervozitatea și îi determină criza în cursul căreia Van Gogh își taie urechea dreaptă. Momentul este imortalizat de pictor în lucrarea *Autoportret cu urechea tăiată* (1889). Ultimii patru ani de viață constituie perioada cea mai fecundă a creației lui Van Gogh. Pictorul realizează celebrele sale tablouri *Floarea-soarelui* (1888) și *Pont-Levis lângă Arles* (1888). În sanatoriul din Saint-Rémy pictează *Chiparoși* și *Secerișul,* la Auvers-Sur-Oise realizează *Lan de grâu cu corbi* și *Biserica din Auvers*. La 27 iulie 1890 se sinucide, lăsând în urma sa creații de geniu care vor fi repere pentru colorismul viitoarei picturi fauviste.

Opera. ***Aportul lui Van Gogh la ieșirea din criza formei impresioniste***

Declanșarea pasiunii lui Van Gogh pentru pictură s-a produs o dată cu descoperirea operelor lui Rembrandt, Hals, Vermeer și Delacroix, pe care îi studiază realizând cópii după tablourile acestora. Multă vreme a făcut o pictură întunecată, cu împăstări și încărcări de culoare, ce par să transmită un fel de energie care articulează planurile decupate de angulozități preexpresioniste. Este cazul compozițiilor inspirate de ideile umanitare create într-o vreme când pictorul se considera misionar cu înclinații apostolice. În această suită de compoziții, tabloul *Mâncătorii de cartofi* subliniază, prin bitumurile și tonurile opace, viziunea tenebroasă a colorismului picturii de început a lui Van Gogh.

În cei câtiva ani în care pictorul s-a dedicat vocației sale mistuitoare, arta lui Van Gogh s-a afirmat, s-a maturizat cristalizată de forța geniului. Acest

traseu, desfăşurat ca un uimitor spectacol în trei perioade distincte, s-a consumat în doar patru ani de creaţie.

Prima etapă este cea în care viziunea lui Van Gogh se deschide asupra laturii sociale a vieţii.

Perioada pariziană, desfăşurată din martie 1886 până în februarie 1888, este etapa tatonărilor mai mult sau mai puţin îndrăzneţe în planul culorii.

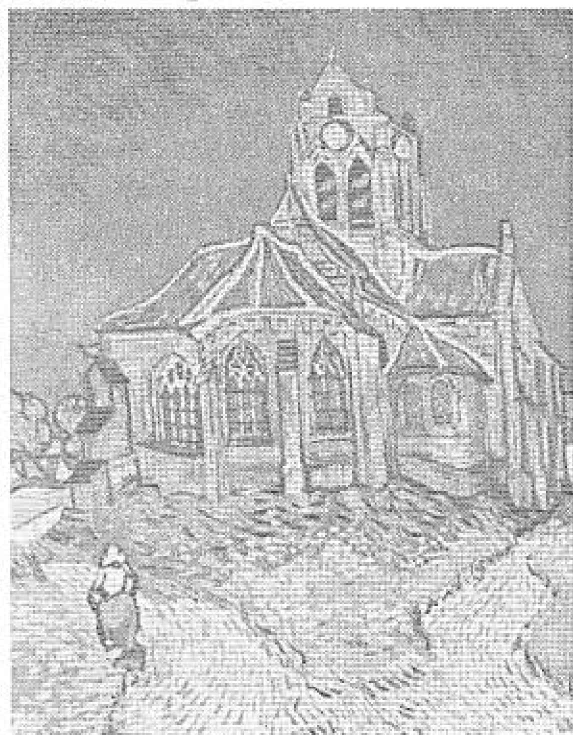
Din februarie 1888 până în mai 1890, Van Gogh a creat capodoperă după capodoperă şi a atins tensiunile celui mai înalt paroxism emoţional şi cromatic.

Concepţia despre culoare a pictorului s-a definit în aria colorismului ardent al tonurillor aplicate în suprafeţe mari şi în exaltări reciproce.

Van Gogh este un desenator extraordinar. Grafia incisivă fixează nu numai forma într-o arhitectură şi construcţie solidă, dar şi într-o maximă tensiune expresivă. *Autoportret cu urechea tăiată* este o imagine tulburătoare mai ales prin construcţia desenului care fixează ca punct culminant al imaginii desenul ochilor, expresia acestora, sugestia ţipătului de disperare, al minţii tulburate de propria-i dramă. Fixitatea musculaturii obrazului, încleştarea maxilarului, detaliile evocatoare ale accidentului întrunesc repere ale observaţiei obiective încărcate cu maxima trăire a zbuciumului sufletesc.

Auver

Van Gogh. *Biserica din Auvers*





Van Gogh. *Arleziană*

În peisajul *Lan de grâu cu corbi,* ultima lucrare realizată înaintea sinuciderii pictorului, ansamblul primeşte expresia unei răscolitoare stări sufleteşti. Negrul corbilor contrastează puternic cu lanul de grâu şi cerul albastru. Tuşele aleargă în ritm dramatic exprimând sufletul răvăşit al artistului. Pictura lui Van Gogh este nu numai spectacolul optic al senzorului uman,ca se adresează omului printr-un mesaj complex. Imaginile pictate de el sunt hrănite cu propriile fapte tragice. Picturile sale de la începutul creaţiei, viziunea acelei „etape negre" a compoziţiilor cu mineri marchează începutul simbolic al traseului unei existenţe şi al unei sensibilităţi torturate de conflictele cu sine.

Corolele solare ale florilor de vară aurii cu miezul negru, precum *Floarea-soarelui*, subiect neobişnuit şi netratat până la acea dată, se definesc ca mesaj sufletesc al acestui artist dornic să se dăruiască cu frenezie celor din jur.

Necesitatea vitală de a se confesa pe calea picturii şi de a comunica oamenilor trăirile şi tensiunile intense ale sensibilităţii proprii a făcut din Van Gogh creatorul unui puternic limbaj afectiv. Victimă a hipersensibilităţii sale, a conflictului cu sine însuşi, dar şi a neliniştitei aspiraţii spre armonie, Van Gogh

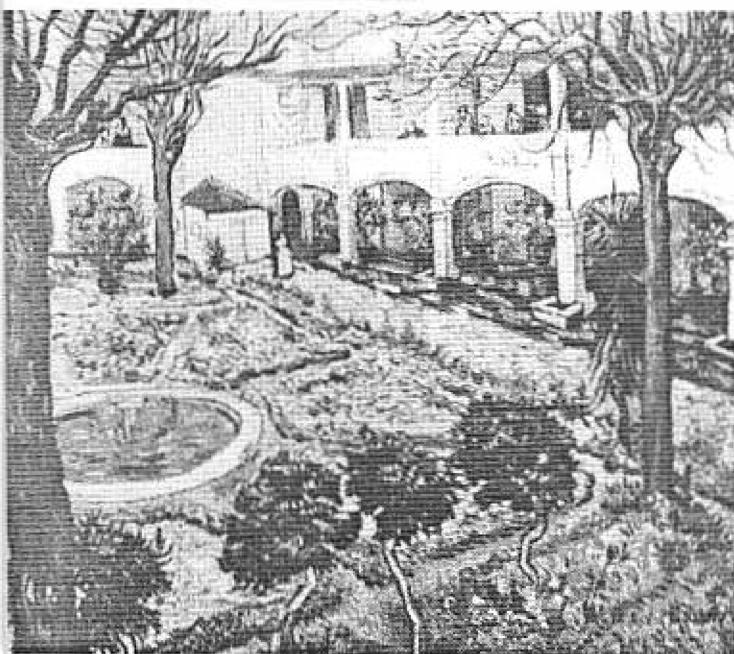


Van Gogh. *Autoportret cu urechia tăiată*

a conceput pictura ca act al confesiunii sufletești, creația ca formă a destăinuirii fervorii sufletului către semeni.

Cuvintele adresate fratelui său, Theo, într-o scrisoare din ultimii ani, au o forța simbolică. Ambiția artistică a pictorului, cum se exprima în această scrisoare, era „întemeiată... pe dragoste cu orice preț, nu atât pe un sentiment de seninătate, cât pe pasiune".

Van Gogh. *Grădina Azilului din Arles*



Impresionismul practicat de Claude Monet și echipa din jurul acestuia nu îl va influența pe Van Gogh. Ca și Gauguin, Van Gogh a fost un inovator. Universul estetic inedit a refăcut viziunea impresionistă atinsă de criză prin originale soluții morfologice. Pasionat de stampa japoneză, Van Gogh a exploatat inteligent modalități de expresie proprii acesteia.

Contrar impresioniștilor, Van Gogh nu a fărâmițat culorile și nici nu le-a divizat ca neoimpresioniștii. Asemenea lui Gauguin, Van Gogh folosește viziunea sintetică a „plajelor" mari de culoare – egale ca intensitate. Spațiul plastic se construiește astfel prin contrastul cromatic și prin intervenția parțială a graficrilor cu valoare cromatică.

Paleta cromatică atinge acorduri răscolitoare în evocarea celei mai crude lumini a sudului. Relațiile cromatice, adesea perechi de complementare, stabilesc armonii complicate în registrul paletei spectrale ca în *Cafeneaua din Arles*, în care Van Gogh realizează în chip savant echilibrul dozajelor de roșu și verde, galben și violet, albastru și orange.

Relații de echilibru tonal între culorile primare galben și albastru în *Lan de grâu cu corbi* sau în aceeași lucrare prezența accentelor expresioniste ale negrului și a complementarelor – albastru – orange, roșu – verde – ilustrează, prin judiciozitatea dozajelor, știința și geniul de a stabili soluții plastice originale prin ***formă, culoare*** și ***expresie.***

Înțelegerea decorativă a culorii este dublată la Van Gogh de soluția originală a prezenței **fluxurilor de tușe**, dispuse în dinamică direcțională. Astfel, în *Biserica din Auvers*, cele două drumuri acoperite cu suprafețe de galben auriu au trasate deasupra lor fluxuri de tușe roșii direcționate în sens perspectivic către biserică.

Autoportretul din 1889 folosește, în fundalul colorat în albastru palid, fluxuri turbionate de tușe turquoise care vibrează întregul ecran. Această intervenție a lui Van Gogh, prin efluvii de tușe colorate puternic, aplicate deasupra planurilor de culori diferite și *à plats*, își află maxima tensiune în peisajele cu chiparoși. Curenții de tușe urmează vâltoarea flamboiantă a copacilor Mediteranei. Aura sorilor cerești se transformă în timpul nopții în cursă incendiară a aștrilor pe bolta cerului. Asemenea cometelor,

mişcarea dinamică aparţine unui univers cu un destin poetic, necunoscut până la acea dată în pictura europeană. Van Gogh se exaltă în faţa frumuseţii naturii şi universului, se exaltă în faţa armoniei cosmosului şi îşi aduce omagiul în transfigurarea poetică a materiei, formelor şi culorilor.

Pentru Van Gogh fiecare corp existent în realitatea din jur are o viaţă descifrabilă cu un destin distinct, asemănător omului. Simplele obiecte ale mobilierului care îl înconjoară: scaunul, masa, patul, planşeul de scânduri pe care păşeşte, ca şi plafonul şi sursa de lumină modestă a becului sărăcăcios din azilul de nebuni devin subiecte ale misterului existenţei. Vibraţiile coloristice şi luministice, mişcarea şi freamătul aerului, spaţiului, materiei, totul are viaţă. Nimic nu este neînsufleţit. Fiecare formă are halou, degajă lumină, fascinează prin viaţa lăuntrică. Geniul lui Van Gogh este ilustrat nu numai prin vocaţia culorii, exaltată în frumuseţea ei mediteraneană, ci şi prin poetica materiei, a micro- şi macrocosmosului existenţei.



Van Gogh. *Camera lui Van Gogh în Azilul din Arles*

TOULOUSE-LAUTREC

Secvenţialitatea compusă. Dinamica spaţiului plastic

Henri de Toulouse-Lautrec (1864 – 1901). Descendent al conţilor de Toulouse, viitorul pictor a trăit în atmosfera castelului, descoperindu-şi vocaţia de pictor la vârsta de patru ani. La 14 ani cade şi îşi fracturează femurul stâng, după care la un an urmează fractura femurului drept, urmată de atrofia ambelor picioare. Va rămâne astfel marcat întreaga viaţă de tragedia trăită în copilărie. Familia îi încurajează vocaţia artistică. La 22 de ani se află în atelierul lui Cormon, unde îl întâlneşte pe Van Gogh. Tot atunci se stabileşte la Paris, în cartierul Montmartre. Frecventează zilnic cabaretul lui Bruant, localurile pitoreşti *Moulin de la Galette* şi *Moulin Rouge*. Este unul dintre

Van Gogh. *Grâul galben şi chiparoşii*



Van Gogh. *Portretul doctorului Gachet*



pasionații spectacolului de cabaret susținut de chansonetiști ca Aristide Bruant, Yvette Guilbert și Jane Avril precum și de dansatorii, atunci la modă, La Goulue și Valentin Le Desossé. Primele afișe pentru Moulin Rouge le realizează în 1891. Doi ani mai târziu organizează o expoziție la Galeria Goulin cu o suită de lucrări consacrate cartierului Montmartre. În anii următori călătorește în Țările de Jos, în Olanda, Spania și Anglia și se consacră litografiei. Pictorul moare la 9 septembrie 1901 în castelul din Malromé, nu departe de Bordeaux, lângă mama sa care întreaga viață i-a rămas un prieten devotat. Ea a fost cea care a reunit o parte din lucrările pictorului și le-a oferit orașului Albi pentru constituirea Muzeului Toulouse-Lautrec.

Opera. Subiectele care îl inspiră pe Lautrec aparțin lumii cafenelelor pariziene cu programe de varietăți, dar și ambianței bordelelor, lumii curselor de cai și a spectacolelor de circ. Refuzul idealizării lumii pe care o vedea a generat autenticitatea instantaneelor surprinse în mișcarea vieții. Marea sa capacitate de observație s-a concretizat în redarea laconică a esențialului. Fără ca pictorul să manifeste cinism, ironia sa este prezentă în îngroșarea până la caricatură a caracterelor expresive. Compozițiile și portretele, dar și autoportretele, au accentele maliției și ale autoironiei artistului. Atmosfera localurilor de noapte sau mediul de viață evocat de Lautrec subliniază cu franchețe șocantă pitorescul unui Paris lipsit de ipocrizie. Montmartre descifrat de Lautrec devine celebru și intră în posteritate. Femeile surprinse în intimitatea atmosferei de bordel (*Femeie punându-și ciorapul*, 1894; *Toaleta, 1896*), dansatoarele, vedetele cabaretelor (*La Goulue intrând la Moulin Rouge, 1892; Clownesse Cha-U-Kao, 1895*), mișcarea dansului, instantaneele cântăreților (*Jane Avril*) siluetele de acrobați și cai în galopul arenei (*Călăreața de la Circul Fernando*, 1888) sunt reunite într-un grandios spectacol insolit, conceput cu accente de inimitabilă expresivitate. „French cancan"-ul, dansul la modă al vremii, veșmintele pitorești și coafurile montante, decolteurile adânci sau pălăriile pretențioase sunt alăturate fracurilor și jobenelor. Lautrec se încântă privind siluetele în mișcare sub lumina reflectoarelor, în instantaneul mișcării dansului ori al gestului scenic.

Henri de Toulouse-Lautrec. *Portretul lui Felix Fénéon*





Toulouse-Lautrec. *La Goulue intrând la Moulin Rouge*

Secvențialitatea compusă a imaginilor pictate ori desenate de Lautrec fixează ambianța interioarelor în care personajele se mișcă spontan. Relația cu cei din jur poartă amprenta secundei de viață. Personajele lui Lautrec sunt împreună, dar fiecare trăiește

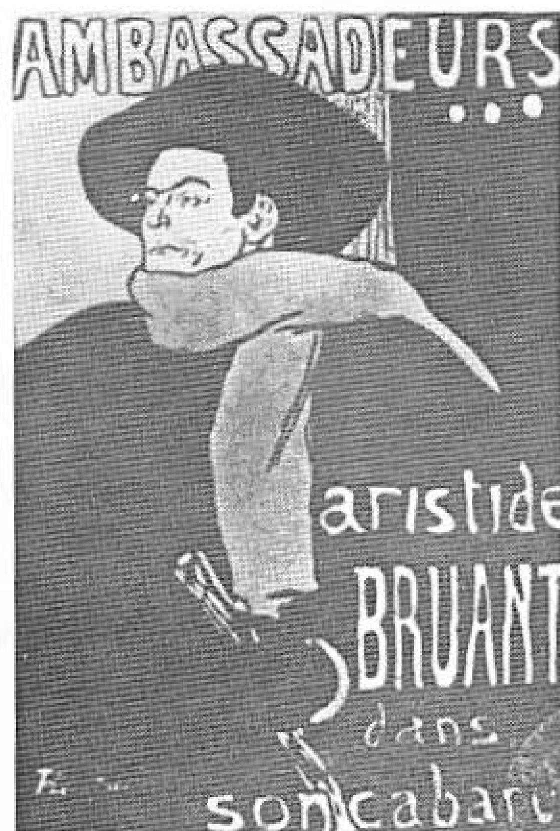
individual, izolat în lumea propriilor gânduri şi stări. Izolarea în sine însuşi a personajelor observate de Lautrec în scenele vieţii intime şi în cele ale vieţii trăite în colectiv relevă sentimentul singurătăţii individului în societate, chiar atunci când el este integrat fizic sau aparţine societăţii prin formele vieţii lui active. Se cuvine a fi subliniat acest caracter particular al umanismului artei lui Lautrec relevat ca formă a dragostei de viaţă şi de om a artistului, ca formă a comuniunii sale cu fiinţele deznădăjduite în faţa destinelor lor dramatice, a înseşi relaţiei lui Lautrec cu destinul său cumplit.

Aportul lui Lautrec în cadrul morfologiei plastice

Maestru al desenului, Lautrec este un virtuoz al liniei. Cursivitatea acidă a conturelor se inseră în pagină cu ascuţimi şi asprimi expresioniste. Îngroşarea caracterelor formei, surprinderea gesturilor instantanee, arabescul dinamic al curbelor şi contracurbelor fixează ritmuri inedite. Imprevizibile prin punerea lor în pagină, structurile compoziţiilor lui Lautrec introduc parţial siluete care ies din cadru asemenea secvenţelor de film, gesturi care se succed cu prospeţime şi spontaneitate. Viaţa cu dialectica sa internă, cu proiecţia materiei desfăşurate în mişcare este surprinsă în dimensiunea lumii vizibile şi în secvenţa unică a trăirii individului. Energia încorporată formei

Toulouse-Lautrec. *Toaleta*





Toulouse-Lautrec. *Aristide Bruant*

este inoculată de gestul rapid al creionului într-o concepţie aparţinând mai mult graficii decât picturii. În culoare, Lautrec foloseşte îndrăzneli surprinzătoare în aplicarea egală a tonurilor puternice. Totodată el uimeşte prin spontaneitatea dinamicii tuşelor fremătătoare. Raporturi calorice de orange şi verde, de galben şi verde, de roşu şi negru scânteiază şi vibrează în luminozităţi şi transparenţe, în suprafeţe plate, în plaje mari de culoare egale ca intensitate.

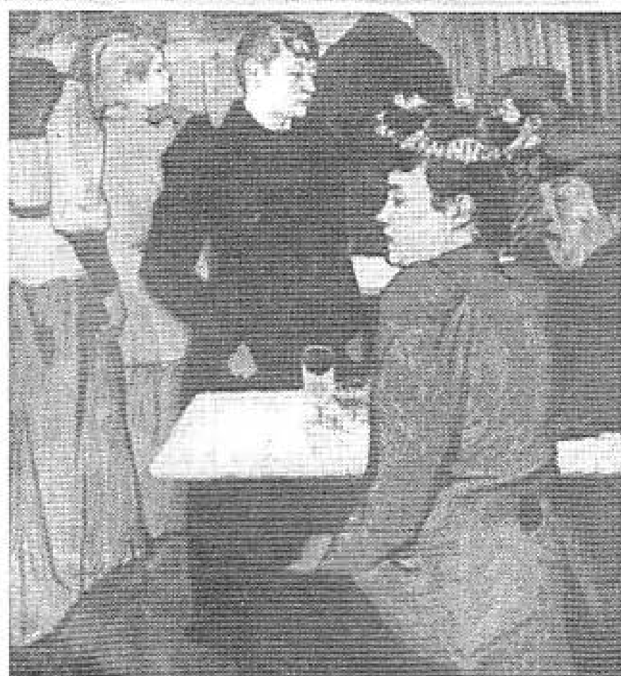
Delimitarea tranşantă a suprafeţei de culoare prin contrastul cromatic sau luministic apare ca relevant în afişul *May Milton*, din care pata luminoasă a personajului explodează pe fundalul contrastant al tonurilor închise. Afişul *May Belfort* şochează prin sintetismul siluetei colorate în roşu, unica suprafaţă acoperită de pigment fiind în dialog cu grafia liniaturii negre.

Afişele, litografiile şi stampele lui Lautrec revoluţionează fundamental concepţia de culoare şi de formă prin folosirea suprafeţelor uriaşe de culoare plată şi incizată de contur. Nevibrate, nepicturale, ci decorative, plajele de culoare aplicate bidimensional ating maxima intensităţii pigmentare.



Toulouse-Lautrec. *Afişul cabaretului Moulin Rouge*

Toulouse-Lautrec. *Un colţ de la Moulin de la Galette*





Toulouse-Lautrec. *Portretul Baronului De la Porte*

Se poate spune că Lautrec este cel mai mare desenator al generaţiei lui. Graficrea concisă, precisă şi incisivă a formei închisă în suprafaţă ajută la refacerea construcţiei formelor. Dinamica serpentinată a curbei şi contracurbei, nervul conturelor imprimă o viziune de tip secvenţial, încărcată de intensa expresie a vieţii. Parisul ultimilor ani ai secolului al XIX-lea rămâne pecetluit în galeria personajelor pitoreşti, exuberante sau patetice ale chipurilor din imaginile-simbol ale picturii şi afişelor de geniu ale lui Henri de Toulouse-Lautrec.

Avangarda artei moderne, conturată de creaţia postimpresioniştilor, a netezit drumul curentelor care se vor manifesta în pictura din primii ani ai secolului al XX-lea. „Artiştii blestemaţi", *Les Maudits,* creatorii al căror destin dramatic nu le-a permis bucuria recunoaşterii, au pus bazele semanticii moderne, au îmbogăţit fondul uman şi cultural al artei europene cu sintezele spiritului şi cu opere de geniu. Impresioniştii au inserat imaginii plastice valorile emoţiei trăite în moment, vederea secvenţială clipă de clipă, imagine de imagine, secvenţa de sine stătătoare. Postimpresioniştii au descoperit esenţele, deschiderea intelectuală către crearea conceptelor morfologice. Fiecare dintre „artiştii blestemaţi" a fost un creator de sistem şi de axiome estetice, fiecare dintre ei a fost un luptător pentru instaurarea rigorilor profesionale şi un pasionat creator în arta poetică.

SIMBOLISMUL

Reacțiile pictorilor contra crizei Impresionismului sunt vădite și în cadrul Simbolismului. Antiimpresionismul, datorat Neoimpresionismului și Postimpresionismului, s-a definit în căutarea și dorința păstrării cuceririlor pe linia culorii și luminii, dar cu scopul remedierii crizei formei instaurate de Impresionism.

Geniul inovator al lui Manet și al impresionismului picturii lui Monet și Renoir, talentul lui Pissarro, Guillaumin și al celorlalți pictori din grup au împins pictura pe treptele înalte ale colorismului spectral și ale maximei luminozități și transparențe a tonurilor de culoare, dar cu prețul anulării rigorilor tradiționale ale construcției volumetrice a formei și a compoziției.

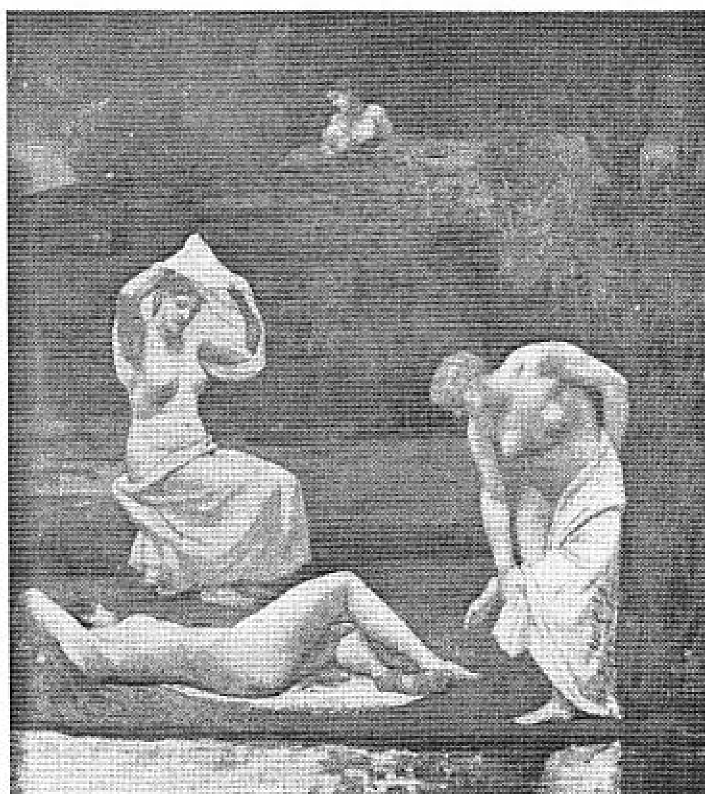
Fenomenul produs în pictură prin criza formei și compoziției a marcat apariția zonei speculative a esteticului.

Procesul intelectualizării tot mai pronunțate a artei prin spiritul științific și rațional al metodei introduse în pictură de Neoimpresionism, prin Seurat și Signac, a facilitat ieșirea picturii din criza formei și compoziției și redresarea ei, marcând, totodată, îndepărtarea picturii de emoție. Fenomenul punea de acord atitudinea artistului cu manifestări și programe estetice noi.

Impresionismul, ca spectacol feeric al culorii, a avut în continuare un destin excepțional pe firul colorismului postimpresionist al lui Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Degas și Lautrec sau contribuției fauvismului lui Matisse și a manifestărilor Expresionismului cromatic.

Observatori mai lucizi care au remarcat și semnalat cu grijă pericolul primelor manifestări ale Impresionismului în procesul distrugerii formei au fost unii artiști cu dominantă intelectualizantă, ale căror observații critice au subliniat stadiul Impresionismului care nu mai consemna în final decât senzația. Mai mult, Impresionismul produsese în pictura de șevalet dispariția compoziției monumentale, a compoziției cu temă și chiar a portretului.

Academiștii moderni, pictori la modă, foarte prețuiți în epocă, printre care se distinge Jules Bastien Le Page au lăsat note critice și au aderat la o pictură admirativă a realismului lui Courbet.



Pierre Puvis de Chavannes. *Vara*, fragment

Portretiști de succes în epocă, dintre care se remarca pictorul Carolus Duran, și-au arătat opoziția față de Impresionism, rămânând însă sub semnul accentelor romanțioase.

În atacurile adresate Impresionismului, simbolismul s-a numărat printre orientările caracteristice ale momentului.

Simbolismul a conturat reacția împotriva crizei formei și compoziției impresioniste, dar și tendința antinaturalistă și împotrivirea față de pictura oficială.

Căile descifrării sinelui artistic, a zonei inconștientului și a iraționalului, încep să devină orizonturi estetice pasionante pentru pictorii dotați cu calități intelectuale pronunțate, uneori, chiar cu mai puțin talent creator sau dotație în planul inovației plastice. Pictorii considerați ca simboliști au manifestat predispoziție pentru zona metaforelor și simbolurilor literare, pentru filosofia artei. Acest culoar va zămisli grupări și orientări artistice populate de pictori consemnați de istoria artei ca reprezentativi pentru viziuni originale în gândirea artistică de la sfârșitul secolului al XIX-lea și din secolul al XX-lea.



Puvis de Chavannes. *Flosofia*, Hall-ul Bibliotecii din Boston

Printre artiştii independenţi, **Pierre Puvis de Chavannes** (1824 – 1898) s-a definit în aria picturii considerată clasicizantă, viziunea monumentală a operei sale conturându-se ca singulară în epocă.

După geniala operă a lui Delacroix, marile compoziţii monumentale ale secolului al XIX-lea s-au datorat lui Puvis de Chavannes. Studiile făcute de pictor la Şcoala de Arte din Lyon, influenţa Nazareenilor şi înclinarea artistului spre misticism vor defini viziunea simbolistă de mai târziu a pictorului. Ordonat şi organizat, spiritul intelectual al lui Puvis de Chavannes a evoluat către pictura cu acorduri stinse, cu preferinţă pentru armoniile marmoreene de frescă. Deşi îşi datora formaţia lui Delacroix şi Chassériau, spiritul meditativ al lui Puvis de Chavannes şi-a definit orientarea în pictura de şevalet către viziunea simplă, către marile stilizări ale formelor, către coloritul în surdină. Puvis de Chavannes rămâne remarcabil ca decorator, pictorul nefolosind procedeul tehnicii de frescă, ci pictura în ulei pe pânză, maruflată (pânza fiind apoi lipită cu clei pe pereţele sau pe panoul pentru care pictura a fost proiectată). Marile compoziţii realizate la Amiens, Rouen, Poitiers , Lyon sau Boston folosesc o viziune de tip clasicizant antic, cu sublinieri sintetice şi ritmuri monumentale.

Sentimentul creştin, aproape mistic trăit de Puvis, este cuplat cu viziunea antică. Figuri de călugări, alegorii şi simboluri populează o lume translată din realitatea recognoscibilă, într-o lume imaginară, cu accente mistice, ori metafizice. Printre ansamblurile cele mai apreciate sunt de amintit compoziţiile dedicate *Legendei Sfintei Genoveva* pentru *Panteonul* din Paris. Liniştea siderală şi transa metafizică a acestor compoziţii fac remarcabile şi singulare prin sentiment operele lui Puvis de Chavannes.

Pentru *Biblioteca din Boston*, pictorul a realizat un impresionant ansamblu de picturi în ulei pe pânză maruflată cu titlul *Muzele inspiratoare aclamă geniul uman, mesager al luminii*. Compoziţiile corespund celor patru mari manifestări ale spiritului uman: *Poezia, Filosofia, Istoria, Ştiinţa*. Pictura în ulei pe pânză a compoziţilor impresionează prin monumentala viziune desfăşurată pe marea suprafaţă a pereţilor scării Hall-ului Bibliotecii. Spiritul raţional şi rigorile plastice ale marelui ansamblu degajă o puternică expresie umanistă, ecou al admiraţiei pictorului francez pentru valorile culturii clasice eline. Expresia calmă a compoziţiilor alegorice este completată de simbolurile poetice. Acordurile cromatice palide şi lumina marmoreană evocă lumea eternei Helada, univers al liniştii şi meditaţiei. Muzele sunt graţioase au trupuri albe, imateriale, siluete evanescente, imaginate în plutire. Există un delicat ritm dansant, o lentoare a gestului suspendat în atemporal. Strania tăcere, liniştea spaţiului eterat, străin secvenţelor trecătoare şi emoţiei efemere, aparţin unor dimensiuni „de dincolo". Acordurile grizate de albastru şi alb, rozul palid sunt aureolate de viziunea serenă, de raportarea artistului la reperele ideale ale clasicismului. Încărcate cu discretă rezonanţă afectivă, compoziţiile monumentale de la *Biblioteca din Boston* sunt rezultatul unui laborios proces de meditaţie şi decantare estetică. Viziunea monumentală a ansamblului include visul poetic, starea de meditaţie filosofică, universul metafizic al plutirii în atemporal şi aspaţial. Morfologic, Puvis conturează o formulă plastică foarte avansată pentru vremea sa prin modalităţi

plastice neconvenţionale, precum: masa de culoare sintetică, alternanţa etajată a zonelor de culoare rece şi caldă pentru sugerarea adâncimii spaţiului. Aportul lui Puvis de Chavannes fixează principii şi legi valabile în pictura decorativă modernă. Dintre acestea este de semnalat principiul unităţii compoziţionale, bazat pe sinteza formei şi aplicarea egală a suprafeţei de culoare, în scopul păstrării bidimensionalităţii peretelui, a compactităţii lui şi nu a sugerărilor de spargere a zidului. Culoarea primeşte, în acest sens, valori luministice şi cromatice discrete, tocmai în scopul păstrării calităţii plate a zidului, culoarea prea puternică, primejdioasă şi agresivă, creând efecte de spargere a peretelui. Un alt principiu considerat important de către pictor se referă la detaliile nesemnificative, inutile, în articularea estetică a ansamblului. Principiul fundamental urmăreşte ca efectul ansamblului să respecte spaţiul bidimensionalităţii zidului, opoziţiile între fundal şi prim-plan să nu fie prea crude, deoarece efectele de găurire sau de spargere ale planului bidimensional creează efecte optice negative de tip perspectivic.

Întâlnirea pictorului cu Théodore Chassériau a fost hotărâtoare pentru debutul marilor decoraţii ce îi vor consolida prestigiul în urma realizării compoziţiilor monumentale de la Amiens, Marsilia, Poitiers, Paris, Lyon, Rouen sau Boston. În pictura de şevalet, Puvis de Chavannes a lăsat puţine lucrări.

Sărmanul pescar, expus la *Salonul* din 1881, a fost mult discutat pentru noutatea viziunii. Compoziţia întruneşte calităţile distinctive de monumentalist ale lui Puvis de Chavannes, impuse în pictura de şevalet printre confraţii de generaţie. Caracterul modern al sintetismului picturii lui Puvis se impunea într-o epocă de maximă înflorire a viziunii analitice impresioniste, nerecuperate în sinteză. Viziunea sa artistică originală formula axele cardinale ale sentimentului de pietate şi ale orizontului spiritual de tip meditativ şi mistic. Sentimentul de singurătate, starea de concentrare şi de adunare către sine, expresia de umilinţă şi atitudinea modestă definesc în *Sărmanul pescar* un personaj a cărui stare afectivă proiectează dimensiuni de tip simbolic. *Sărmanul pescar* pare, în acest sens, un *alter ego* al lui Puvis de Chavannes, un *ego* de natură creştină şi mistică, trimiţând spiritul meditativ şi condiţia spirituală aristocratică a lui Puvis de Chavannes



Puvis de Chavannes. *Istoria sfintei Genoveva*, detaliu. *Genoveva veghind asupra Parisului*, Panteon, Paris

Puvis de Chavannes. *Sărmanul pescar*, Luvru, Paris





Gustave Moreau. *Salomeea (Fantoma)*, Luvru, Paris



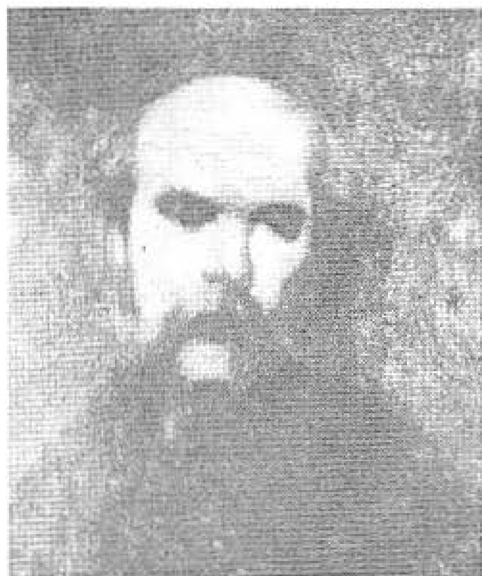
Moreau. *Sirenele*

spre atitudinea şi sensurile filosofiei Sfântului Francisc din Assisi.

Tăcerea şi pustietatea înconjură personajul izolat în sentimentul rugăciunii. Lumina şi umbrele ce îmbăiază ansamblul par fixate în eternitate. Consistenţele sunt dematerializate, culorile îşi pierd valenţele strălucirii, umbrele clare primesc funcţii metafizice. Viziunea austeră are rezonanţele afective ale unei profunde umilinţe acceptate. Fiinţa umană se află în rugăciune, cu destinul său, singură în faţa naturii aride. Pescarul este proiecţia unei conştiinţe desprinse de orice privilegii materiale sau bucurii ale savorilor vieţii. Acordurile savante şi subtile, armoniile paletei lui Puvis de Chavannes desfăşurate în mari suprafeţe plate de ocruri stinse şi verzuiuri oxidate se succed către depărtata linie de orizont, în viziunea statică şi împietrită a luminii. Strălucirea stinsă a albastrului celest acoperă mica suprafaţă superioară a compoziţiei, restul ansamblului rămâne în armonia catifelată a ocrurilor cu reflexe verzui.

Altă figură singulară, un alt pictor independent, este **Gustave Moreau** (1826 – 1898). Evoluţia artistică a lui Moreau a fost punctată de câteva direcţii de orientare, sub semnul influenţei picturii lui Chassériau, apoi a ecourilor picturii lui Leonardo Da Vinci şi a temelor inspirate de Orient. Cercetător al literaturii medievale şi renascentiste, Moreau a fost un pasionat căutător de simboluri, alegorii, de multe ori fantastice. Înzestrat cu mare putere de muncă, Gustave Moreau a lăsat mii de desene şi picturi, impresionante printr-o fantezie fabuloasă, într-o viziune picturală cu preţiozităţi cizelate de bijuterie. Viziunea lui Gustave Moreau, infuzată de straniu, contureazā uneori un anumit hieratism regizat, preferinţa pentru fuga de mişcare, fixarea pantomimică a atitudinilor în gesturi articulate asemenea unui spectacol scenografic.

Foarte bun pedagog, Moreau a creat o atmosferă foarte specială în atelierul său în care s-au format figuri cu totul excepţionale ca Henri Matisse, Albert Marquet, Georges Rouault. Adevărată pepinieră de novatori, atelierul lui Moreau era căutat



Eugène Carrière. *Portretul lui Paul Verlaine*, Museum of Fine Arts, Boston



Henri Fantin-Latour. *Un colț de masă*

pentru concepția liberală și spiritul nuanțat al maestrului care știa să-și stimuleze elevii, dirijând inițierea fiecăruia pe calea proprie a căutărilor.

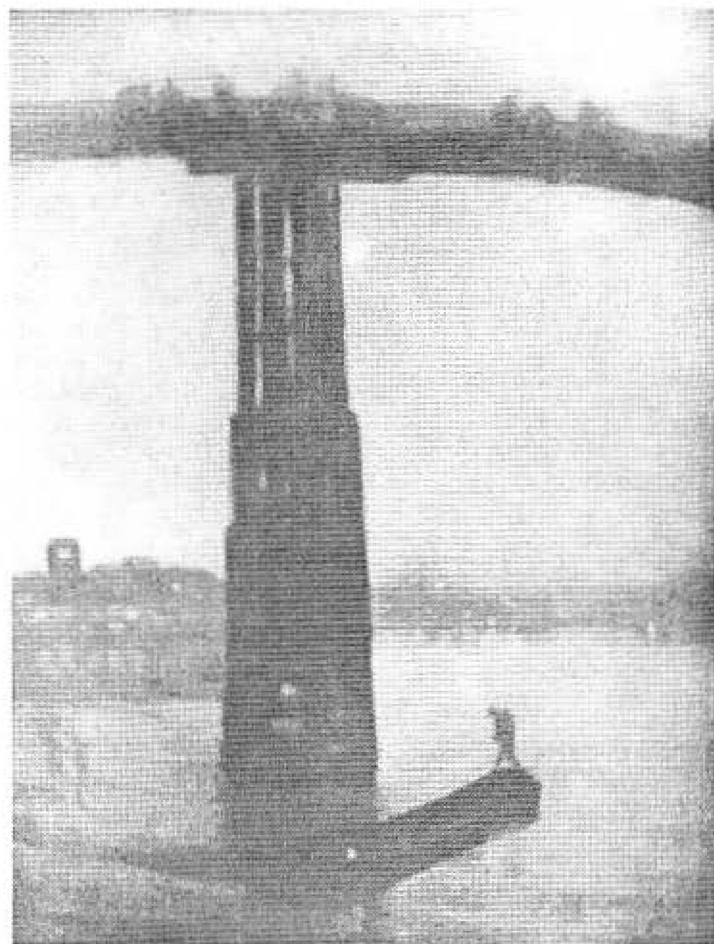
Pictorii intimiști, Eugène Carrière și Fantin-Latour, se disting în epocă prin prezența lor alături de impresioniști.

Eugène Carrière (1849 – 1906) oscilează între Simbolism și Realism, pedalând pe o viziune a recognoscibilului transfigurat de taina semiumbrelor, a interioarelor învăluite în intimitatea înserării sau a luminii de abat-jour.

Apropiat de impresioniști, prin prietenie și prețuire, **Henri Fantin-Latour** (1836 – 1904) a restabilit preocuparea pentru portretul de grup. Admirator al lui Manet, prezent printre pictorii grupului de la Batignolles, Fantin-Latour a reușit să surprindă compoziții cu caracter intimist, cu autentică valoare documentară și artistică. Portretele sale de grup evocă momente de viață autentică trăite de grupul de la Batignolles al pictorilor și criticilor, printre care Manet, Monet, Renoir, Bazille, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud. Compoziții ca: *Omagiu lui Delacroix, Atelierul de la Batignolles, Un colț de masă, În jurul pianului* sunt compoziții cu caracter omagial dedicate unor mari creatori din cultura universală, reprezentativi pentru sfârșitul de secol XIX, și deschizători ai epocii moderne. Pictorii ca și scriitorii amintiți, deveniți ulterior celebri, se alătură compozitorilor de geniu precum Wagner, Vincent d'Indy, Emanuel Chabrier. Viziunea lui Fantin-Latour fixează fizionomii autentice și expresive, gesturi caracteristice surprinse într-o atmosferă intimă, dar elegantă, caracteristică societății intelectuale a Franței, proprie ambianței culturale elevate a cafenelei pariziene.

S-ar spune că vocația lui Fantin-Latour reușește să dea un contur particular acestei societăți boeme. *La Belle Époque*, surprinsă în parfumul relațiilor afective ale personalităților care i-au dat strălucire, este animată de fizionomiile acestora redate prin modalități plastice evocatoare ale realismului, îmbinat cu naturalismul. Frumoasa epocă, intrată ca atare în istoria culturii și civilizației europene, glăsuiește prin compozițiile lui Fantin-Latour asemenea unui *remember* al prezențelor prietene, trecute în neuitare, cu haloul misterios al momentuslui surprins și fixat în eternitate.

Respectul deosebit pentru **portretul de grup** admirat în tablourile muzeelor Olandei, considerația pentru pictura flamandă și olandeză a veacului al XVII-lea, pentru portretele de grup realizate de Hals și Rembrandt au dirijat căutările lui Fantin-Latour către compoziția de tip muzeal. Totuși, fotografia epocii, din care nu lipsesc chipurile ilustrelor personalități amintite ale contemporanilor lui Fantin-Latour, ne invită să constatăm obediența pictorului față de recognoscibilul reclamat în epocă. Chipurile modelelor păstrează autenticitatea trăsăturilor fizionomice. Chipurile lui Monet și Renoir, Rimbaud și Verlaine, cunoscute din fotografii, sunt tratate în aceeași măsură cu respectul pentru detaliile fizionomice, ca și pentru particulara expresivitate a privirii, gestului sau



Whistler. *Podul de la Battisea. Nocturnă în albastru şi aur*, Tate Gallery, Londra

Whistler. *Portretul mamei lui Whistler*





Whistler. *Portretul filosofului Thomas Carlyle*

farmecului fiecăruia dintre ei. Compoziţiile sunt, în aceeaşi măsură, documente de neînlocuit ca şi destăinuiri ale nimbului misterios care a aureolat fiinţele de geniu ale acestei ilustre pleiade de creatori şi oameni de cultură.

James Abbot McNeil Whistler (1834 – 1903). Originar din America, pictorul s-a stabilit în Anglia. Studiile urmate la Paris l-au făcut francez prin educaţie şi l-au apropiat, prin preocupări, de grupul impresioniştilor. Disponibilităţile native pentru transparenţa şi fluiditatea luminii i-au asigurat viziunea remarcabilă prin mari subtilităţi cromatice. Prieten cu pictorii grupului de la Batignolles, Whistler va reacţiona asemănător cu aceştia, adeseori refuzând să-şi prezinte lucrările la *Salonul oficial* din Paris.

Opera lui Whistler cuprinde numeroase peisaje marine, în fiecare dintre ele pictorul fiind preocupat să redea atmosfera caracteristică luminii difuze şi cromaticii tonurilor irizate. Suprafeţele de culoare urmează destinul picturii impresioniste, consistenţa materialităţii formelor dizolvându-se în ecrane subţiri şi transparente de culoare, asemenea ceţii colorate. Poezia orizontului marin, misterioasa chemare a depărtării în timpul înserării fixează relaţii de o mare poezie între personajele situate la malul mării.

Portretistica lui Whistler prezintă tipologii cu precizări fizionomice, dar cu stranii expresii de evaziune din ambianţă şi context (*Portretul mamei artistului, armonie în gri şi în negru*, 1871 – 1872, Luvru, Paris; *Portretul lui Thomas Carlyle* şi *Portretul domnişoarei Cecily Alexander*, 1872 – 1874, Tate Gallery, Londra). Visătoare sau melancolice, triste sau nostalgice, personajele lui McNeil Whistler, indiferent de vârsta lor biologică, au gravitatea reflecţiei filosofice.

Capodopera pictorului, *Fata în alb* sau *Fata albă, La fille blanche* (1862), se refuză oricărei formule stilistice cunoscute. Prezentată la *Salonul Refuzaţilor* din 1863, lucrarea a produs efectul surprizei urmate de critica dezaprobativă şi de iritarea publicului. Tânăra, prezentată în rochia lungă albă, amplasată în verticala tabloului, pare să aibă proporţii de unsprezece capete, silueta depăşind mărimea naturală. Portretul iese din cadrul obişnuit al genului tradiţional. Proporţiile inedite ale pânzei înguste, compoziţia mult alungită a tabloului subliniază grafia elegantă a siluetei albe desprinsă din ecranul acoperit de tonalităţi argintii. Fulguiri uşoare şi fluide de sidefuri înconjoară într-o baie de lumină imaterială chipul cu trăsături bine precizate ale fizionomiei. Singura zonă desenată cu minuţiozitate este chipul modelului cu părul bogat căzut pe umeri, cu privirea stranie plecată spre depărtări. Simbolismul lui McNeil Whistler se degajă din relaţia paradoxală dintre material şi imaterial, dintre recognoscibil şi metaforă, dintre concret şi fluid. Univers al realului şi irealului, fata în alb pare a fi în acelaşi timp ea însăşi şi dedublarea ei, ea însăşi şi duhul său dematerializat, desprins din concret.

Whistler. *Tânără femeie în alb*, Tate Gallery, Londra





Whistler. *Fata albă (La fille blanche)*, National Gallery, Londra



Gustave Doré. *Ilustrație la opera lui Dante*

Asemenea unei transe hipnotice, privirea pierdută răspunde unei forțe magnetice venite din depărtări. Spiritul vizionar al expresiei ansamblului, hieratismul atitudinii sugerează proiecția ființei umane într-o oglindă metafizică.

Strania dublă perspectivare montantă și plonjantă a ansamblului, respectiv unghiul montant al siluetei de unsprezece capete al personajului, ca și al modificării formelor, apoi unghiul de vedere panoramic, proiectat asupra părții de jos a ansamblului, restabilesc relațiile dublei perspective renascentiste ale concepției bioculare a lui Pierro della Francesca. Mai mult decât atât, experiența perspectivei inverse din stampa japoneză se insinuează în răsturnarea planului pe care este așezată silueta albă. Efectul crește o dată cu senzația de straniu datorită alungirii personajului până la limita superioară a cadrului, ca și când eroina ar fi concepută să iasă din ambianță și să se înalțe în afara spațiului fizic al tabloului. Pictorul cuplează pătimașa chemare pentru subtilitățile picturii, considerat domeniu al culorii și al armoniilor transparente, cu seducția pentru straniul de tip prerafaelit și pentru transa metafizică. Mixarea rezolvărilor compoziționale de perspectivă și de spațiu plastic constituie un complex subiect morfologic, abordat de Whistler într-o perioadă deplină a experimentelor impresioniste.

Problema cromatică a alburilor, abordate de Whistler în portretul *Fata în alb*, este una dintre cele mai dificile sectoare ale culorii. Alburile colorate și ușoare, griurile reci și calde, subtilitățile de substanțialitate pigmentară ating rafinamente de știință savantă a culorii. Calitățile native ale lui Whistler sunt dublate de tehnicianul performer și de intelectualul și esteul de înaltă aristocrație. La curent cu experiențele londoneze ale picturii prerafaelite și cu noutatea excepționalului rafinament al stampei japoneze, Whistler și-a dirijat ani de zile experiențele cromatice către speculații estetice. Titluri ca *Nocturnă în bleu și verde*, ideea de cicluri impresioniste bazate pe „motive" reluate în decursul zilei, ca și lucrări cu titluri ca *Simfonia în alb* îl proiectează pe Whistler spre înțelegerea muzicală a culorii, către fluiditatea și transparența efectelor de anvelopă aeriană. Uneori, datorită paletei pastelate și formelor estompate, pictura lui apare ca adevărat univers al notațiilor muzicale.

Gustave Doré (1838 – 1883), remarcabil îndeosebi datorită operei sale de ilustrator, a realizat un mare număr de xilogravuri (gravură pe lemn) dedicate subiectelor biblice și capodoperelor de literatură universală (*Don Quichotte* de Cervantes) și operelor lui Dante și Rabelais. Compoziții bogat structurate, cu forme având sensuri vectoriale dinamice, construiesc în planul interpretării o viziune stranie, încărcată de simboluri filosofice și literare, de metafore plastice, impresionante prin fabulosul și fiorul misterului.

SIMBOLISMUL ȘI GRUPUL NABI
ȘCOALA DE LA PONT-AVEN

La origine, *Nabis* (*Profeții*) au fost uniți în jurul lui Gauguin la Pont-Aven, iar spre 1890 și-au arătat dorința de reînnoire a picturii.

Definirea picturii simboliste ca univers de semne și simboluri a primit interpretarea de „ideistă, sintetică, subiectivă, decorativă" în comentariile criticului Albert Aurier, în anii 1891–1892. Printre pictorii simboliști, criticul îl aprecia pe Gauguin drept unul dintre artiștii premergători curentului Nabis precum și pe Odilon Redon ca aparteneent al orientării.

A doua generație de pictori simboliști înregistrează numele grupului de artiști care s-au numit *profeți*. ***Nabi***, semnificând profet în ebraică, a cuprins numele pictorilor **Sèrusier**, **Denis**, **Ranson**, **Roussel**, **Bonnard**, **Vuillard**. Orientarea grupului a avut ca scop estetic ieșirea picturii din criza impresionistă, prin îndepărtarea de senzitivitatea și efectele instantaneității.

În cadrul orientării grupului, ***Vizionarismul oniric*** este reprezentat de **Odilon Redon** (1840 – 1916). Născut în New Orleans, cu mamă creolă, pictorul se va forma sub semnul admirației pentru Delacroix, după a cărui operă realizează numeroase cópii. Coloritul subtil al miniaturii persane îi îmbogățește înțelegerea plastică și sensibilitatea cromatică, îi completează paleta cu rafinamentul unor delicate tonalități de violeturi transparente de roz, orange și verde sidefiu. Redon, deși lucrează mult după natură, a evoluat ulterior către imagini populate de apariții și viziuni de fantasme, uneori înspăimântătoare. Fiind unul dintre pictorii care anunță Suprarealismul, Redon cultivă iraționalul, vizionarismul, apariția imaginilor de vis și de coșmar, onirismul dezlănțuit.



Redon. *Ciclop*

Confidențele artistului întrunite în jurnalul său, intitulat „Către mine însumi", se referă nu numai la procedee specifice artelor plastice, ci și la semnificații estetice și la destinul creator. O contribuție interesantă

Odilon Redon. *Schelet*



Redon. *Nălucă*





Redon. *Armură*, Metropolitan Museum of Art, New York

și neobișnuită a lui Redon se referă la relația artistului cu subconștientul și la efectele acestuia în artă. În acest sens, Redon afirmă: „Nimic nu se face în artă numai prin voință. Totul se realizează prin supunerea docilă în fața subconștientului".

Printre operele lui Odilon Redon, compoziții ca cea intitulată *Ciclopul* obsedează prin fantasmul monstruos, îmbinat cu poeticul și cu senzualitatea stranie. Viziunea atinsă de morbid este susținută de coloritul de tip pictural, de paleta caldă a armoniilor catifelate cu accente cromatice și stilizări de tip insolit. În cazul compoziției *Ciclopul*, ochiul negru, semn simbolic aflat pe fruntea personajului, se definește ca accent sideral și punctează întreaga masă cromatică a ansamblului. Odilon Redon este creatorul viziunilor de coșmar, dar și al vizionarismului liric. Imagini intitulate *Năluca, Schelet, Floare de mlaștină, Armura, Paianjen, Cap misterios, Copil și auroră boreală, Vas pentru ars tămâie* includ nu doar afinități pentru sensuri literare, Redon manifestă predispoziții evidente spre morbid, un afect legat de macabru și de obsesii de coșmar. Mirajul fantasticului îi dirijează speculațiile estetice către opusul universului populat cu năluci, într-un vizionarism de tip oniric, inspirat de flori transfigurate în poeme cromatice cu accente luministice de tip simbolic, floarea devenind reflexul fragilității universului trăirilor emoționale.

Pictorul se dedică și litografiei, realizând imagini cu caracter religios *(Apocalipsa Sfântului Ioan, 1899)*, literar *(Lui Edgar Poe, 1882)* sau oniric *(În vis, 1879)*.

Dintre pictorii nabiști, personalitățile remarcabile sunt **Maurice Denis**, **Pierre Bonnard** și **Edouard Vuillard**.

Redon. *Vas cu anemone*



Redon. *Flori în vază*



Maurice Denis (1870 – 1943). Format la şcoala lui Puvis de Chavannes, dar atent şi la decorativismul lui Gauguin, Maurice Denis a realizat o sinteză în care a cuplat semnificaţii idealiste de tip religios, devenind luptătorul activ pentru arta sacră. Catolic fervent, şi-a consacrat un mare număr de opere ideii religioase. În 1919, pictorul fondează Atelierele de Artă Sacră şi este ales membru al Academiei de Arte în 1932.

Printre compoziţiile cu caracter religios sunt de amintit *Paradisul* şi *Bunavestire*.

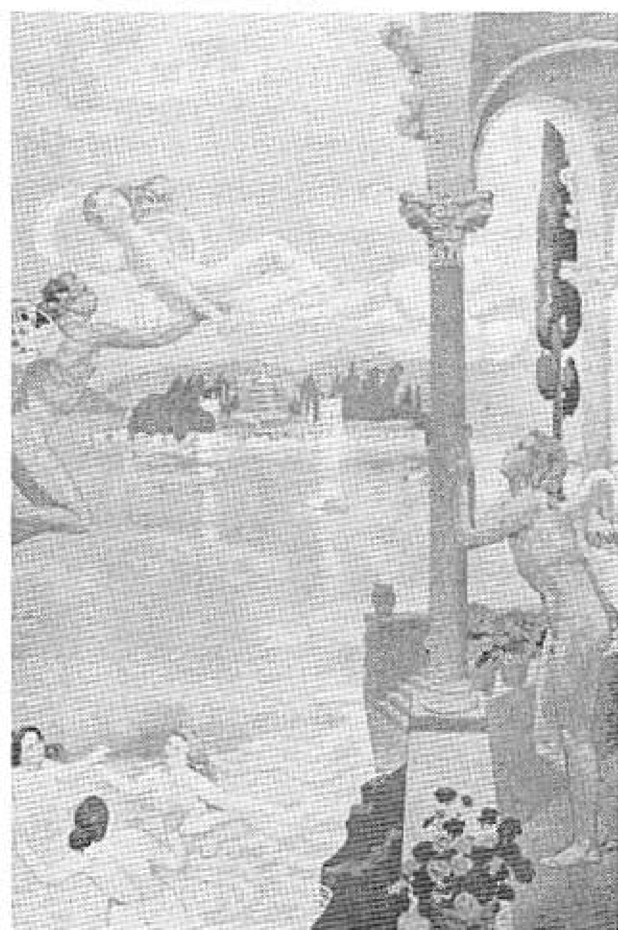
În compoziţiile murale, pictorul a ţinut seama de ierarhia calitativă a importanţei simbolurilor. Unele dintre ansamblurile monumentale au cuprins proiecte de pictură şi de vitralii, de ornamente liturgice, proiecte de obiecte de cult. Maurice Denis a realizat o serie de ilustraţii, dintre care: *Suita pentru Sfântul Francisc din Assisi, Suita pentru viaţa Sfântului Dominic* şi pentru unele cărţi ale lui D'Annunzio.

Viziunea stranie a picturii lui Denis ilustrează ecouri metafizice, ambianţa poetică şi filosofică a



Denis. *Muzele*, Museé d'Art Moderne, Paris

Maurice Denis. *Istoria lui Psyché*



Edouard Vuillard. *Valoton şi Misia*, Colecţie particulară, Paris





Pierre Bonnard. *Interior*

Contribuţia lui Maurice Denis la teoria artei fixează repere fundamentale pentru colorismul modern, concepţia pictorului anunţând traseele cardinale ale orientării fauve.

√ **Pierre Bonnard** (1867 – 1947). După studiile de Drept, Bonnard intră la Şcoala de Belle Arte şi, împreună cu Vuillard, Denis, Ranson, Valloton, Sérusier şi Roussel, formează grupul de Nabişti.

Personalitatea lui Bonnard a cunoscut gloria către 1935. Pictorul a lăsat o operă importantă nu numai în domeniul picturii, ci, în aceeaşi măsură, în tot ceea ce a realizat în cadrul artelor grafice. La început a fost influenţat de Gauguin şi de gravurile japoneze. Operele acestei perioade (1890 – 1900) se caracterizează prin tonuri luminoase şi printr-un desen stilizat, amintind viziunea lui Degas şi Lautrec. Subiectele inspiraţiei din această perioadă au aceeaşi sursă: scene de pe străzile Parisului sau din cafenele, săli de concerte, cum ar fi lucrările: *Moulin Rouge, Jardin de Paris* (1896). După ce a abandonat acest tip de subiecte, către 1900 se consacră scenelor de interior şi de viaţă familială. Pânzele din această perioadă au un delicat joc de lumini şi umbre, câştigând în expresivitate poetică, armonie şi luminozitate. Printre lucrările celebre ale lui Bonnard, aparţinând ultimei sale perioade de creaţie (1900 – 1947), se pot cita: *Surâsul* (1920), *Corsajul roşu* (1925), *Colţ de sufragerie la Cannet* (1932).

Opera grafică a acestui artist este la fel de importantă ca realizările din cadrul picturii de şevalet.

stării de reverie şi de meditaţie. *Muzele* (1893, Musée d'Art Moderne, Paris) este o compoziţie a cărei imagine construieşte dublarea valenţelor unui recognoscibil monumental cu statica atitudinilor pătrunse în atemporal. Dialogul dintre real şi metafizică alunecă uneori în decorativism, amintind semantica şi arabescul *Artei 1900*.

Vuillard. *Portretul doamnei Sert*



Vuillard. *Mama şi sora artistului,*
Museum of Modern Art, New York



Afişele, litografiile, ilustraţiile de carte relevă disponibilitatea lirică şi forţa expresivă, eliberate de academismul convenţional.

Viziunea cromatică în pictura lui Bonnard dezvoltă cromatismul tonurilor surde, catifelate, culorile absorbante şi nu reflectorizante. Paleta spectrală este susţinută armonios, dozajele cantitative şi de calitate fixând inedite raporturi. Bonnard optează pentru coloritul proaspăt şi pigmenţii puri. Raporturi de complementaritate şi suprafeţe vibrante de albastru ultramarin sau violaceuri tandre, ecrane difuze de orange şi ocru auriu pulsează luminozităţi delicate, în surdină.

Personajele lui Bonnard sunt visătoare sau desprinse pentru o clipă din ambianţă ca într-o secvenţă răpită indiscret de pictor.

Imaginile pictate de Bonnard sunt animate de spiritul uşor ironic al pictorului, de scrutarea subtil malițioasă adresată vieţii şi umanităţii din jurul său.

Privirea interioară a lui Bonnard destinată vieţii traduce universul feeric al colorismului încărcat de timbrul poetic al sensibilităţii ingenue şi al fanteziei picturale neobosite.

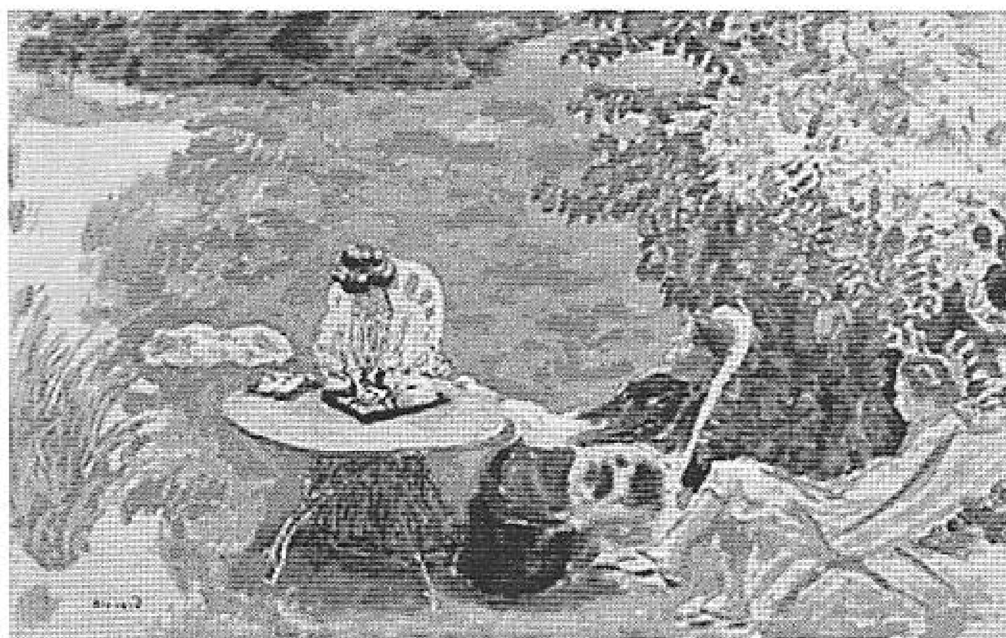


Bonnard. *Flori*

Edouard Vuillard (1868 – 1940) l-a cunoscut pe Maurice Denis, prezenţa acestuia influenţându-i viziunea simbolistă de mai târziu. Format la Academia Julian, pictorul a făcut parte din **Grupul Nabiştilor** împreună cu Bonnard şi Roussel. Numeroasele sale portrete, peisaje şi vederi de interior, acestea din urmă definite prin ambianţa confortabilă, completează activitatea sa de decorator la palatul Chaillot şi la Comédie des Champs-Elysées. Câteva dintre tablourile lui Vuillard, dintre care se cuvin amintite: *Autoportret, O alee în Bois de Boulogne, Portretul doamnei Sert, Mama şi sora artistului* sunt imagini încărcate de o bogată picturalitate şi o sensibilă vibraţie luministică. Simbolismul lui Vuillard este regăsibil în expresia de stranie metafizică, înrudită cu cea a viziunii lui Maurice Denis. Personajele sale par pătrunse de fluidul comunicării cu o lume invizibilă. Straniul atitudinilor încremenite în poziţii de instantaneu se desprind din dimensiunea spaţiului şi timpului cognoscibil. Ambianţa intimă se transformă în metaforă filosofică a meditaţiei asupra existenţei şi nonexistenţei, a timpului scăpat din dimensiunea sa fizică. Gestica înmărmurită în fixaţie intră în atemporal.

Bonnard. *Femeia cu ciorapi negri*

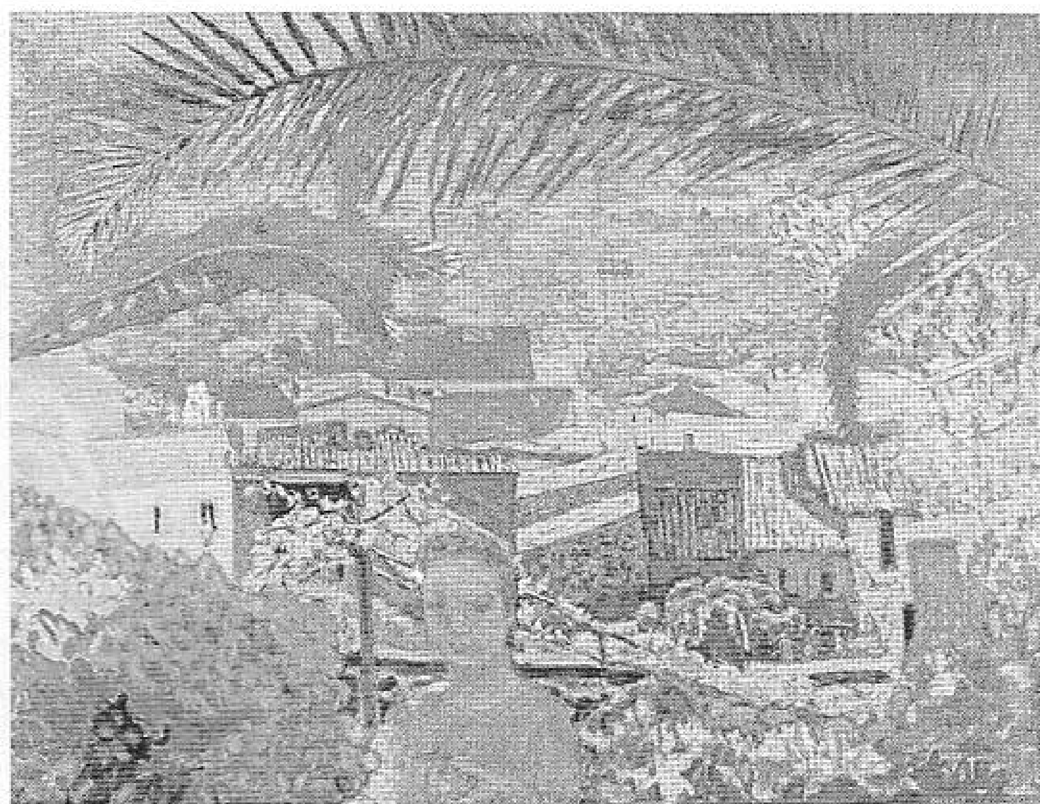




Bonnard. *Femei în grădină*

Semnificațiile filosofice anturează și alimentează substanța afectivă și emoțională a personajelor și tablourilor lui Vuillard. Colorismul acestui pictor, înrudit ca paleta cromatică a lui Bonnard și a lui Maurice Denis, conturează un univers de tip pictural, cu game calde, a căror intensitate cromatică, asemănătoare cu vibrațiile sonore de violoncel, înzestrează culoarea cu timbrul muzical.

Bonnard. *Palmierul*



GERMANIA ÎN SECOLUL AL XIX-LEA ŞI LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-LEA

ACADEMISM. REALISM. IMPRESIONISM. SIMBOLISM

PICTURA ŞI SCULPTURA

Wilhelm Leibl (1844 – 1900), considerat şeful *Şcolii realiste germane*, aparţine generaţiei de pictori influenţaţi de realismul lui Courbet. În urma călătoriilor şi a studiilor efectuate la Paris, pictorul s-a stabilit la München, iar mai târziu în Câmpia Bavareză, unde inspirat de viaţa ţăranilor germani a realizat portrete şi scene de interior. Printre operele pictorului german se remarcă *Trei femei în biserică* (Muzeul de Artă din Hamburg), *Portretul doamnei Gédon* (Neue Pinackotheke din München), *Politicienii satului, Ţărănci din Dachau*. Viziunea lui Leibl aduce în atenţie asprimea caracterelor şi viaţa patriarhală a satului german, portrete ale tipurilor caracteristice societăţii şi ambianţei germane din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

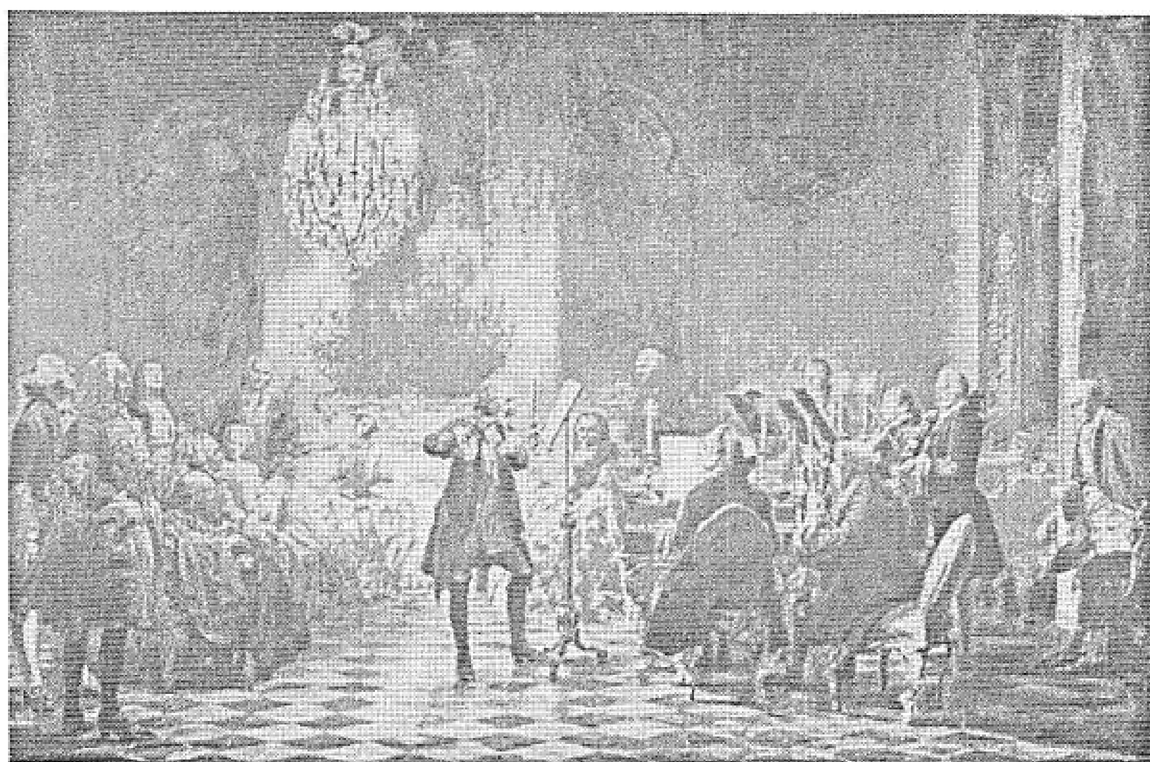
Wilhelm Leibl, *Pereche de ţărani*



Adolph von Menzel (1815 – 1902) rămâne în istoria artei germane ca unul dintre principalii ilustratori ai epocii lui Frederic cel Mare, el fiind autorul ciclului de lucrări intitulat: *Istoria lui Frederic cel Mare*. Pictor şi desenator, Adolph Menzel este creatorul unei vaste opere de gravuri,însumând 400 de xilogravuri şi 600 de litografii. Operele create de Adolph Menzel, influenţate de viziunea realistă a picturii franceze, dar şi de ecourile Impresionismului şi Neoimpresionismului, sunt pictate cu mici tuşe, cu efecte şi accente luministice. Dintre cele mai

Wilhelm Leibl. *Nepoata pictorului, Lina Kirchdorffer*, Neue Pinackotheke, München





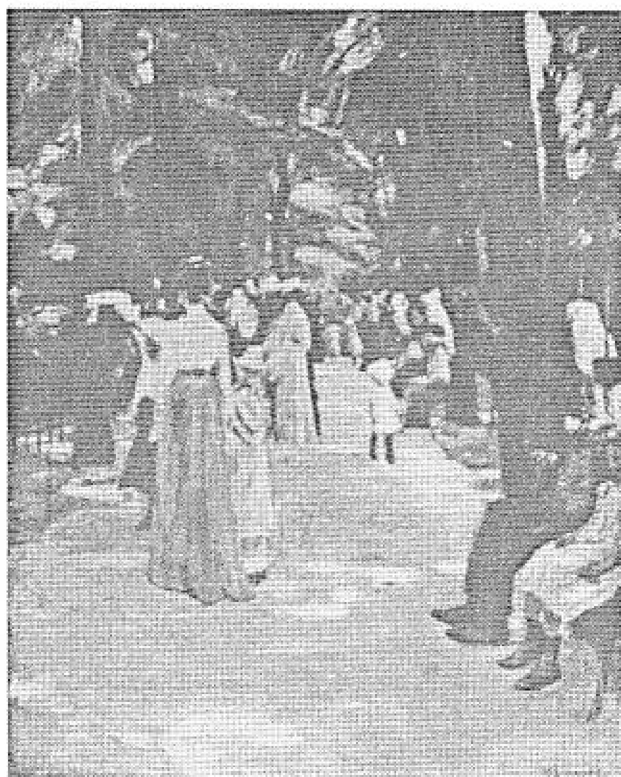
Adolph Menzel. *Concertul de flaut*

cunoscute lucrări, compoziţia *Masa rotundă la Sans-Souci* evocă o scenă petrecută între Voltaire şi Frederic cel Mare, desfăşurată sub semnul admiraţiei şi prieteniei purtate marelui scriitor francez, scenă imaginată în ambianţa unei mici săli din castelul Sans-Souci. *Concertul de flaut*, compoziţie tributară spiritului Rococo, surprinde un moment din desfăşurarea unui concert pentru flaut şi clavecin susţinut în sala de muzică a unui castel princiar, în ambianţa elegantă, caracteristică spiritului aristocratic al secolului

Lovis Corinth. *Autoportret cu modelul*



Max Liebermann. *Aleea papagalilor*



al XVIII-lea. Interpretarea servilă a pictorului față de nararea minuțioasă a vestimentației, mobilierului și gesturilor dintre personaje, prezentarea de tip anecdotic a subiectului conturează limitele capacității transfigurator-artistice și expresive ale lui Adolf Menzel.

Subiecte inspirate din viața societății aristocrate coexistă în opera lui Menzel cu tablouri ca *O fierărie în sat*, scenă de gen, evocatoare a vieții modeste a lucrătorilor germani.

Atmosfera Rococo a saloanelor aristocrate este la fel de convingătoare ca și atmosfera de lucru a muncitorilor din atelierul de fierărie. Menzel este un observator atent al realității, dar, totodată, capabil să fabuleze în spiritul artei din epoca lui Frederic cel Mare. Fastul curții imperiale, intimitatea strălucitoare a ansamblului sălii de muzică, precum și efectele de lumină îl prezintă pe Menzel ca pe un admirator al timpurilor de fală trecută a Germaniei. În aceeași măsură, el este un receptiv și critic observator al condiției mizere a lucrătorilor germani. Menzel răspunde, astfel, primei mișcări de emancipare a picturii orientată către adevărul observației și către libertatea exprimării.

Max Liebermann. *Portretul lui Herman Cohen*





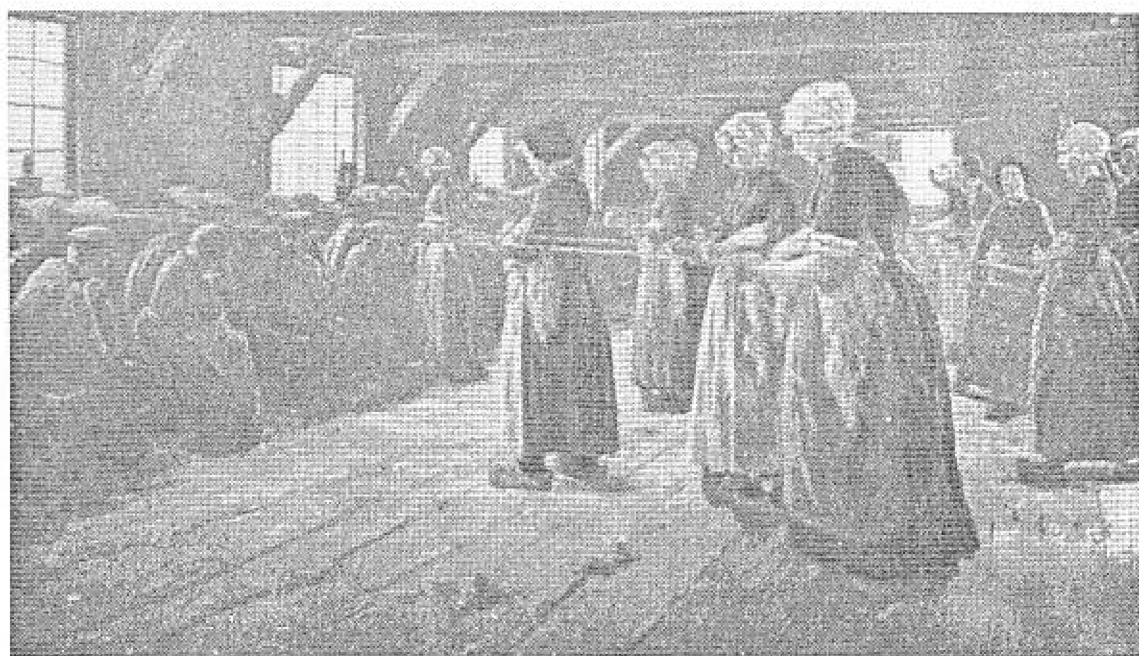
Max Liebermann. *Plimbare pe plajă*

El este primul pictor realist german al timpurilor moderne.

În compoziția de gen, Menzel s-a dovedit un observator atent al vieții sociale și al naturii, preocupat fiind de atmosfera, lumina și ambianța locurilor (*Piazza d'Erbe din Verona*). După revoluția din 1848 – 1849, pictorul a realizat compoziții omagiale, ca cea intitulată *Funeraliile celor căzuți în zilele de martie* (1848).

Opțiunea estetică favorabilă observării obiective a realității și inserția acesteia în pictură, uneori atingând supărătoare exactități, îl situează pe Adolf Menzel printre artiștii reprezentativi ai sensibilității germane.

Max Liebermann (1847 – 1921), principalul reprezentant al *Impresionismului german*, a provocat încă de la primele sale opere reacția violentă a criticii datorită viziunii cu caracter social influențate de Realismul francez. Etapele evoluției picturii lui Liebermann stau sub semnele Barbizonismului și a tehnicii impresioniste. Compoziția *Țesătoarele*, scenă de gen cu numeroase personaje prezentate într-un moment al activității în atelierele de manufactură germane, se apropie prin conținut și modalități plastice de soluțiile pictorilor de la Barbizon. Interesul pictorului german pentru aspectele vieții modeste a lucrătorilor, evocarea ambianței terne și a climatului cenușiu definesc o orbită stilistică apropiată de caracterul critic al Realismului. Compoziția *Cartier de evrei în Amsterdam* (Colecția M. A. Rothermund, Dresda) ilustrează în aceeași măsură interesul pictorului pentru conținutul unor aspecte particulare ale realităților



Max Libermann. *Țesătoarele*

societății vremii sale. Totodată, efectele picturale ale tușelor pun în evidență preocuparea pictorului pentru calitățile materiei cromatice a picturii. Aplicată în gest dinamic, culoarea este dispusă în strat gros, păstrând consistența pigmentară evidentă. Unele intervenții păstoase par a se datora cuțitului de paletă și aplicării directe a culorii din tub fără pregătirea prealabilă pe paletă. Tușele, fluide sau alert ritmate, aplicate în alăturări spontane, acordurile cromatice de tonuri calde și reci, de orange și verde, coexistă cu paleta caldă a tonurilor de siena sau cu petele de negru. Subiectele operelor sale sunt inspirate în cea mai mare parte de viața și natura germană, ca și de peisajele localizate geografic. Liebermann observă atmosfera luminoasă a cerului, colțurile de pământ acoperite de floare.

Max Liebermann. *Cartier de evrei în Amsterdam*



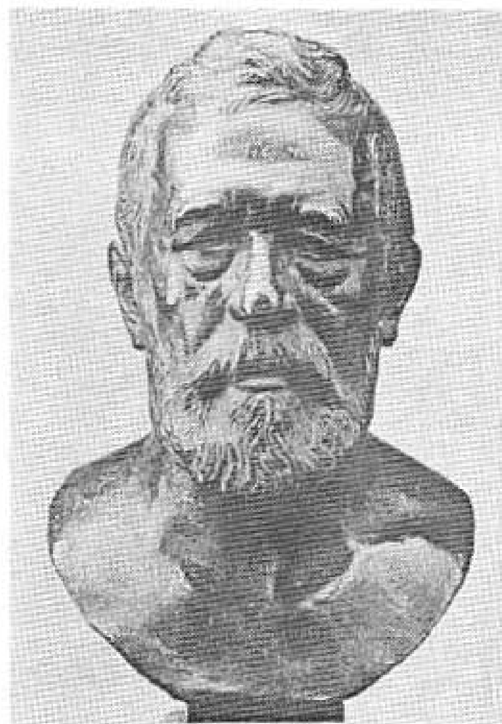
Max Slevogt. *Autoportret*



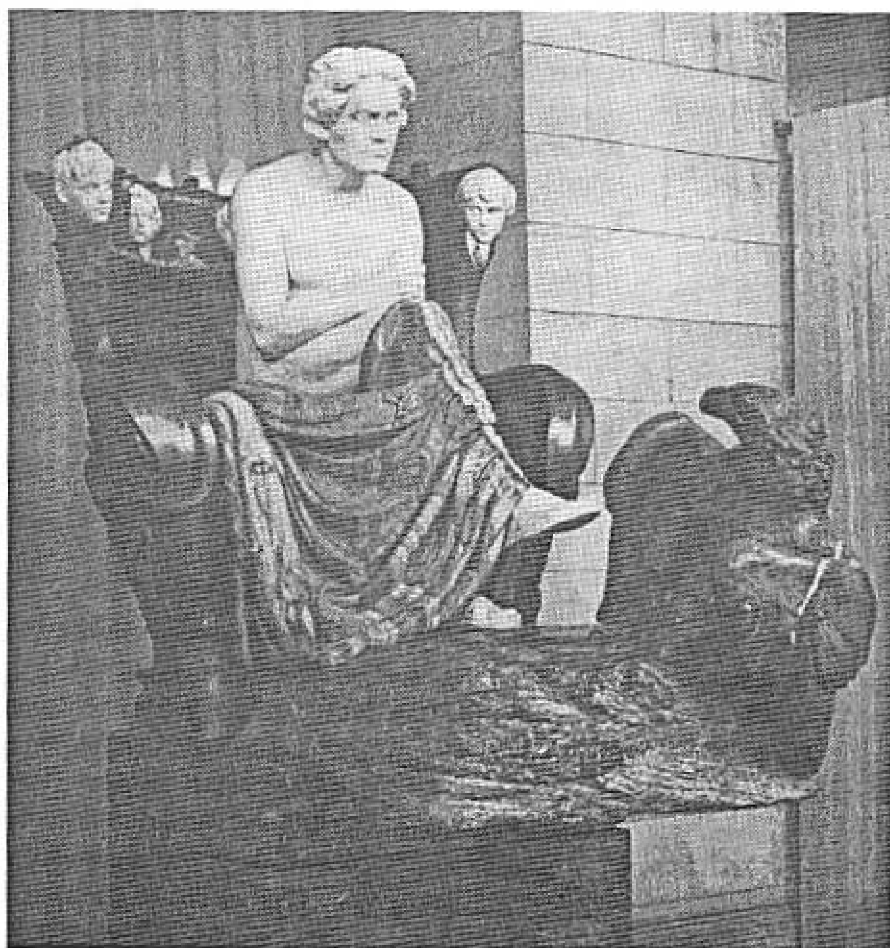
Apropiat Impresionismului prin prietenia cu Liebermann, pictorul german **Max Slevogt** (1868 – 1932) a lucrat la Berlin pictură de şevalet şi pictură murală. Interesat de grafică, Slevogt s-a lansat cu pasiune în ilustraţia de carte, păstrând viziunea impresionistă.

Lovis Corinth (1858-1925) a aderat la figurativul influenţat de Impresionism. Tabloul *Autoportret cu modelul* ilustrează evocator modalităţile plastice specifice picturii impresioniste: pensulaţia aparentă şi alertă, ruperea tonului, surprinderea secvenţei de viaţă, instantaneul mişcării.

Adolf von Hildebrandt (1847 – 1921), sculptor şi teoretician, a fost preocupat îndeosebi de studiul artei antice şi al Renaşterii. Teoria sa clasicizantă a intenţionat să reînoiască statuara monumentală germană în cea de-a doua jumătate a veacului al XIX-lea, având teză fundamentală susţinerea principiului *formei pure.* Principiile teoretice ambiţioase ale sculptorului nu au fost susţinute practic în arta sa, Hildebrandt nereuşind a ieşi din caracterul artificial al Academismului. Printre operele realizate se numără *Tânăr nud* (1884) şi bustul lui *Arnold Böcklin* (1897).



Adolf von Hildebrandt. *Portretul lui Arnold Böcklin*



Max Klinger.
Monumentul lui Beethoven



Max Klinger. *Mama moartă*

Max Klinger (1857 – 1920), pictor, sculptor, gravor și teoretician de artă, este un susținător al *Simbolismului mistic* îmbinat cu trăsături naturaliste. În pictură Klinger a continuat linia alegoriilor și simbolurilor artei lui Böcklin.

Opera grafică se desfășoară în cicluri de *acva – forte*. Dintre acestea, *Viața* (1881 – 1884) și *Drame* (1883) tratează teme sociale cu accente critice. Printre gravuri, un grupaj de planșe este dedicat Revoluției germane din 1848.

În sculptură artistul german a definit o viziune de tip eclectic, opusă spiritului clasic ori spiritului modern al epocii.

Monumentul lui Beethoven (1886 – 1902) uimește datorită viziunii greoaie și extravagante a prezentării marelui compozitor german. Materiale și tehnici diverse sunt mixate într-un ansamblu care se dorește a fi o reeditare modernă a tehnicii *hriselefantina* folosită în Antichitate de Fidias și o îndrăzneață prezentare aflată, parcă, în confruntare cu *Monumentul lui Balzac* de Rodin. Rezultatul este un ansamblu policrom, supradimensionat, de un îndoielnic gust estetic. Marmura de Pentelic este folosită pentru chipul și bustul nud al compozitorului, alabastrul pentru draperie. Bronzul polisat și aurit al tronului primește inserții de fildeș, jad și opal.Compoziția este completată orgolios cu un amplu nor de marmură întunecată pe care poposește un falnic vultur înaripat.

Max Klinger construiește monumentul dedicat lui Beethoven cu vanitoasa dorință de epatare, considerând materialele prețioase capabile prin ele însele să stabilească valoarea operei. Problematica plastică abordată de Max Klinger este departe de soluțiile îndrăznețe propuse de opera lui Rodin. Sculptorului german îi sunt străine rezolvările sculpturale ori spațiale moderne ale epocii. Arhitectonica volumelor expresive, viața formelor, inserția monumentală a structurii axelor din creațiile lui Bourdelle sau Maillol, nu au influențat universul morfologic al preocupărilor sculptorului german.

Realismul artei germane este un realism de conjunctură. Modalitățile plastice folosite de artiștii germani considerați realiști sunt subordonate observației atente a realității recognoscibile și imitării ei. Sensibilitatea artistică germană s-a manifestat, precum am văzut, fie în acest culoar, fie pe firul evaziunii în mistică sau metafizică, în simbolistică filosofică.

Principiile estetice ale artei germane au reverberat și în arta Elveției.

Arnold Böcklin (1827 – 1901) este numele unuia dintre pictorii elvețieni a căror viziune estetică tulburătoare a fost integrată Simbolismului. Născut la Basel, Böcklin este un elvețian de natură germanică și, prin aceasta, opera sa este asimilată Școlii germane orientată către direcția Neoromantică. Tatăl său, situat printre negustorii importanți din Basel, i-a asigurat tânărului Böcklin condițiile prielnice pregătirii ca artist și afirmării destinului său artistic. Predispoziția și talentul au fost completate de studii la Düsseldorf, apoi la Bruxelles și, în final, la Paris, în sălile Palatului Luvru, unde a lucrat intens cópii după maeștri. Întors la Basel, Böcklin se pregătește să plece în Italia, și în 1870 se află la Roma. Admis în cercul compatrioților săi, pictorul preferă să se retragă în umbră. La Roma se căsătorește, soția rămânând eternul model feminin al întregii sale opere. După numeroase peregrinări, pictorul se stabilește la Florența, în vila sa situată aproape de Fiesole, unde se va stinge din viață în 1901.

Opera. Stranie prin imaginarea unei lumi de divinități singulare, creația lui Böcklin este relevantă pentru sensibilitatea artistică fascinată de subiectele misterioase. Figuri mitologice, satiri și centauri, tipuri bestiale și grotești, corpuri înlănțuite în lupte, hamadryade și licorni apar brusc la marginea pădurilor. Tritoni și nereide, semizei și monștri marini, sirene și păsări animă idile de o senzualitate pronunțată.



Arnold Böcklin. *Insula morții*

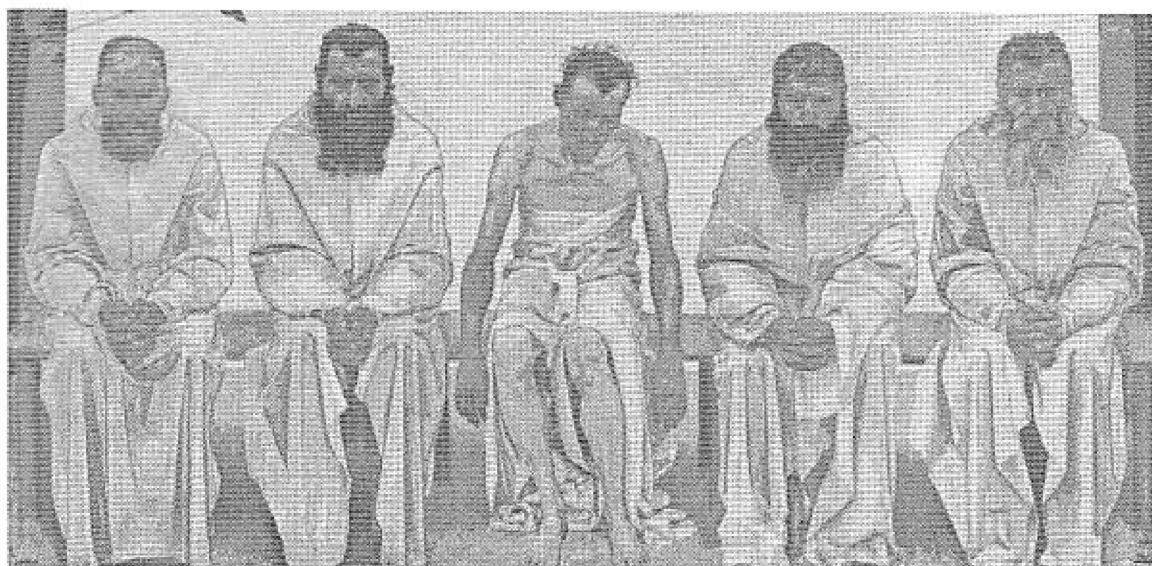
Jocul umbrelor (Neue Pinackotheke din München) este capodopera acestei viziuni. Scenele imaginate de Böcklin au imprevizibile accente evocatoare ale vieții reale cuplate cu fantastul. Impresii puternice, generate de ambianța marină, primesc forma peisajelor cu ape liniștite ce par fixate în clipă eternă. *Insula morții* este, în acest sens, printre cele mai expresive compoziții animate de fantezie romantică, de atmosferă metafizică și de sensuri simbolice din creația lui Böcklin. Siluete albe se desprind fantomatic pe fundalul grandios al stâncilor. Chiparoșii își înalță vârfurile și ating norii. Reflexele bărcii, lumina misterioasă a insulei aparțin lumii duhurilor. Imaginea obsedantă a materiei și apei, a spațiului și luminii este fixată în nemișcarea unor dimensiuni aflate în afara timpului. Realități recognoscibile sunt redimensionate după reperele subiective ale halucinațiilor poetice ale pictorului elvețian.

Literatura și filosofia, capacitatea evaziunii artistului în ireal au dirijat creația lui Böcklin spre subiecte neobișnuite, înfiorate de mister și de simboluri stranii. Evidente în tablouri ca *Insula morților* (1880), *Tărâmul celor fericiți* (1878) sau *Câmpiile Élysées* problemele plastice abordate de pictor sunt subordonate valorilor narative și simbolurilor literare și filosofice.

Inspirația pictorului, hrănită de mitologia clasică și de mitologia germană, a fost considerată uneori

Ferdinand Hodler. *Noaptea*




Ferdinand Hodler. *Oameni obosiţi*

Hodler. *Plecarea studentului din Yena,* detaliu



ca sursă a viziunii simboliste. Cea mai mare parte a operei pictorului elveţian Arnold Böcklin afirmă orientarea sa idealistă, marcată de ecouri mistice.

Ferdinand Hodler (1853 – 1918), şi el pictor de origine elveţiană, este autorul unei opere cu puternice implicaţii simbolice.

Viziunea sa, animată de ecouri ale Realismului şi Impresionismului, continuă caracterul straniu , specific sensibilităţii elveţiene. Hodler construieşte o pictură caracterizată prin desenul incisiv şi construcţia viguros valorată. Personalitatea artistică a pictorului se exprimă prin îmbinarea multiplelor tendinţe estetice existente în pictura europeană a epocii, din care nu lipsesc nici formele academismului sau cele ale spiritului arhaic, nici intervenţiile de tip naturalist sau evaziunile în alegorie şi simbol *(Adolescent, Tânără fată, Noaptea, Euritmia, Adevărul, Ziua).*

În afara compoziţiilor, Hodler a lăsat impresionante peisaje alpestre.

Cele două nume, Böcklin şi Hodler, reprezentativele figuri ale picturii elveţiene, sunt încadrate axelor stilistice ale Şcolii germane, fie prin simbolica filosofică a operelor create de cei doi pictori, fie prin inserţia literară a conţinutului sau prin modalităţile morfologice fundamental bazate pe grafia incizată a formelor sau pe respectul pentru valoraţia de tip sculptural. Spiritul sever, chiar auster al interpretării date de artiştii germani, ignorarea implicării afective şi emoţionale în problemele colorismului definesc universul estetic al artei celor doi pictori elveţieni, descifrabil ca fond particular în arta popoarelor germanice.

ARTA ÎN JURUL ANULUI 1900

Orientarea apărută la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea (1890 – 1910), numită *Stilul 1900*, s-a afirmat în mai multe țări ale Europei. În Italia, Belgia și Franța, stilul a dezvoltat elementele morfologice lineare, grafia în forma *loviturii de bici* terminat cu buclă, numit chiar „coup de fouet". Intitulate diferit de la o țară la alta, formele noi ale manifestării *Stilului 1900* au fost impregnate de o particulară semantică, purtând numele unor personalități sau grupări locale de artiști inovatori: *Arts and Crafts* condus de William Morris; *Școala de la Glasgow*, condusă de C.H.R. Mackintosch; grupările din Belgia și Germania, impulsionate de Henry Van de Velde. În Franța, afirmarea curentului a purtat marca personalității lui Hector Guimard (*Stil Guimard*), după cum în USA, Albert Tiffany a definit *Stilul Tiffany*. *Stilul 1900* este cunoscut cu următoarele denumiri: *Art Nouveau* în Franța, *Jugendstil* în Germania, *Sezession* în Austria, *Modern Style* în Anglia, *Stile Liberty* în Italia și *Modernisto* în Spania.

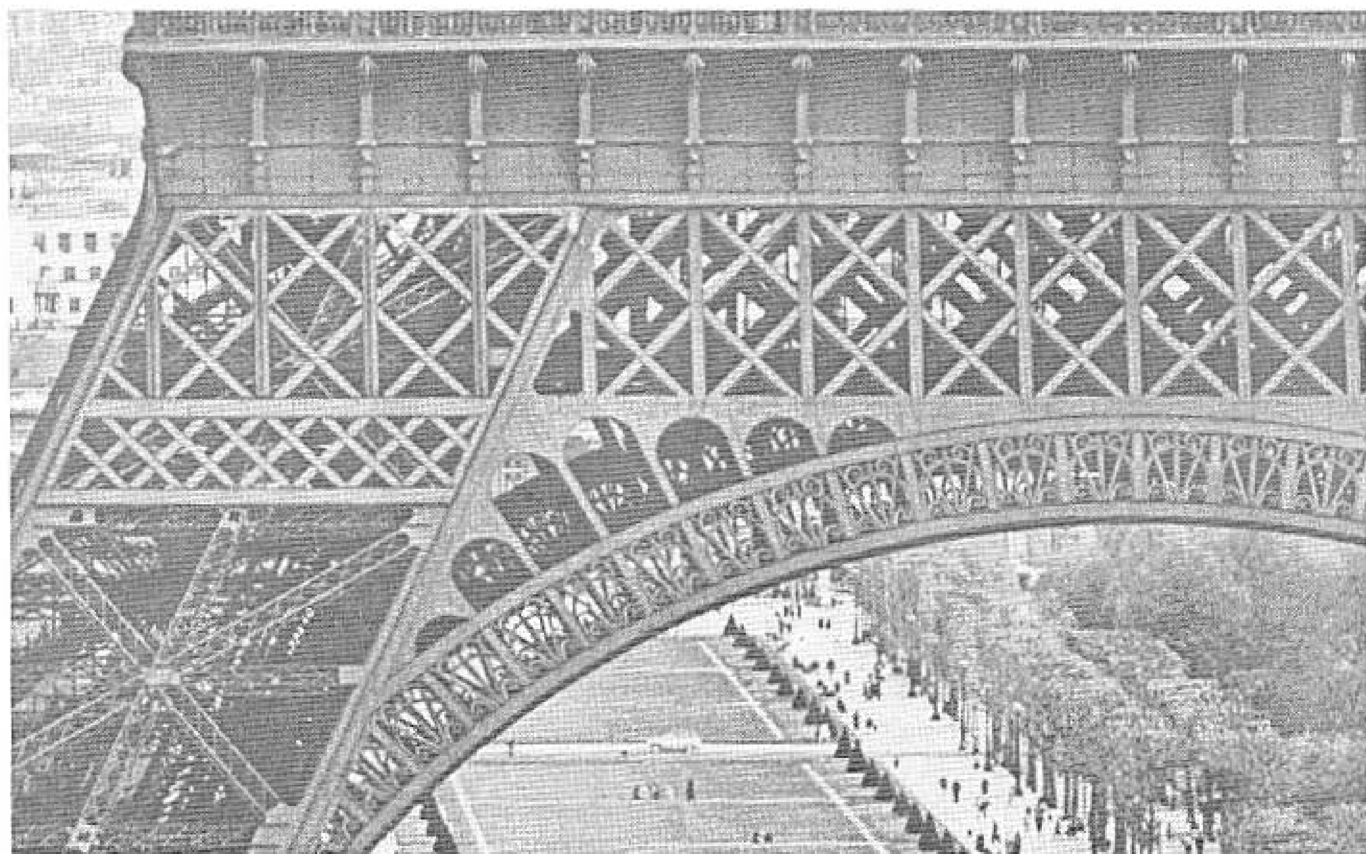
ARHITECTURA, ARTELE DECORATIVE, PICTURA

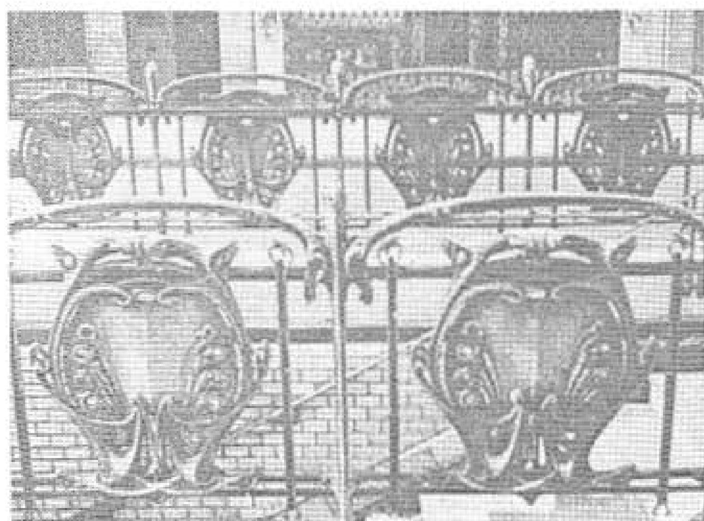
Art Nouvo

Principiile noii orientări stilistice au propus sinteza coerentă a unui univers morfologic, deschis asamblării artelor și industriei, frumosului și utilului într-un stil internațional. În arhitectură, *International Style* a fost acordat în timpul celui de al doilea sfert al secolului al XX-lea cu tendințele funcționaliste, antiornamentale ale geometrismului. Noua concepție a arhitecturii avea ca scop supunerea efortului de tip rațional la condițiile standardizării elementelor de construcție, urmând sublimarea modalităților plastice către simplitatea și rigoarea de tip geometric a volumelor arhitectonice.

Victor Orta și Antonio Gaudi

Turnul Eiffel (La Tour Eiffel), feronerie, detaliu, Paris





Hector Guimard. *Feronerie, Staţie de metrou*, balustradă, detaliu, Paris

International Style a fost reacţia împotriva exceselor decorative atinse în arta *Stilului 1900*.

Structura aparentă, distinct concepută drept decoraţie, conform principiului lui Violet le Duc, formula teza „casei imaginată ca o carcasă metalică cu umplutură de zidărie". De fapt, concepţia carcasei metalice reflecta teza fundamentală a ceea ce se numeşte „arhitectură sinceră".

Structura aparentă a fost folosită în mod spectacular la primii zgârie-nori, la Mineapolis, Chicago, dar şi în Anglia, considerentele necesităţilor sociale traducând raportul dintre civilizaţie şi mijloacele ei tehnice.

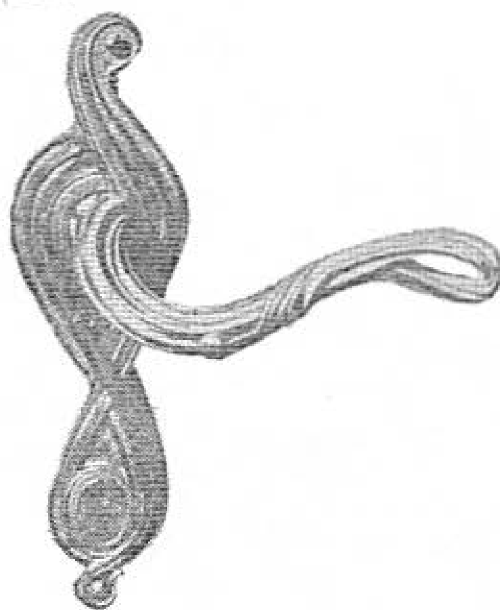
Principiul fundamental al mişcării *Artei Noi* se adresa, în primul rând, posibilităţilor arhitecturii şi design-ului, ambele domenii urmărind ideea legăturii între social şi artistic. O altă caracteristică în arhitectură a formulat-o preocuparea relaţiei dintre spaţiul locuinţei particulare şi spaţiul social, relaţie formulată în structura planului şi concepţia urbanistică. Printre caracterele specifice ale noii arhitecturi s-au impus funcţiile arhitecturii specializate pe problemele construcţiei supermagazinelor, clădirilor oficiale şi clădirilor administrative, precum şi a construcţiilor industriale de mari proporţii, a halelor şi hangarelor, a clădirilor cu mari deschideri. Corelarea dintre funcţia utilitară şi înfăţişarea estetică a fost servită în epocă de folosirea combinării materialelor de construcţii, ca: betonul, fierul, oţelul şi sticla. Rezultatul utilizării noilor tehnici s-a finalizat în expresia arhitectonică a materialelor aparente, în efectul fluidizării coerenţei spaţiului intern şi extern, datorită panourilor de sticlă, în efectul de acurateţe şi de luminozitate, precum şi de pierdere a consistenţei solide. Materialul tradiţional şi forma compactă a volumelor arhitectonice creau impresia teluricului, în vreme ce noile contexte folosite impresionau prin structurile uşoare şi transparente, opuse structurilor masive. În arhitectură, structurile metalice tradiţionale sunt proiectate la exterior cu dezinvoltură, elementele decorative metalice îmbinând funcţia utilitară cu aspectul estetic.

Perspectivele noi ale preocupărilor către confort şi raţionalitate funcţională, formulate în arhitectură, au penetrat şi în artele decorative, în obiectele uzuale de tot felul, în mobilier, în creaţie vestimentară şi bijuterii. Obiectele decorative realizate din sticlă, ceramică şi metal au devenit celebre în Franţa graţie lui **Émile Gallé**, în Anglia lui **W.Crane** şi **W.Morris**, în Scoţia, *Grupului celor patru*.

În Anglia, plasticieni ca Burne-Jones, pictor aparţinent *Grupului Prerafaeliţilor*, sau în Spania, **Antoni Gaudi**, principal reprezentant al *Stilului 1900*, au intervenit în modelarea mentalităţii estetice a artelor decorative din cadrul stilului.

Dorinţa creării unui spaţiu estetic omogen, a unei atmosfere unice în plan morfologic, care să populeze interioarele construcţiilor epocii a determinat consensul semantic al tuturor decoraţiilor şi găsirea aceluiaşi ritm decorativ inserat tuturor elementelor decorative ale ansamblului construcţiei. De la ornamentarea pilaştrilor de susţinere a grinzilor, de la scară şi balustrada acesteia şi până la mozaic, la grilajele de fier ale ferestrelor şi uşilor sau vitraliile luminatoarelor sau ferestrelor, colaborarea arhitecţilor şi

Victor Horta. Clanţă de uşă de la *Casa Solvay*, Bruxelles





Aubrey Vincent Beardsley. *Judith*



Robert Burns. *Natura Naturans*

designer-ilor, a artiştilor decoratori şi a pictorilor a cristalizat, pentru prima dată în istoria artelor un stil omogen al locuinţei particulare, al spaţiului de locuit, valabil pentru orice categorie socială.

La Bruxelles a fost conceput, în acest sens, chiar un „dormitor muncitoresc". La Paris, ansamblul *Castelului Beranger* a primit stilistica esteticii pe linia Guimard, formele vegetale părând fosilizate în scriitură lineară, decoraţia stilizată a cailor de mare impresionând prin distilarea epurată a grafiei. Conceptul unei arte totale apărea ca un ambiţios şi nobil orgoliu. Raportul dintre civilizaţie şi mijloacele ei tehnice, susţinut de colaborarea a numeroşi artişti şi arhitecţi, formula în final aspiraţia acestora către armonia estetică a unei "arte totale".

Semantica, definită ca specifică *Stilului 1900*, a evoluat în artele decorative pe principiul **bidimensionalităţii**. Exuberanţa vegetală a graficerii liniilor izbucneşte imprevizibil în arcuirile şi piruetele dansante ale curbelor şi contracurbelor, în traseele sinuoase ale şerpuirilor şi acoladelor florale, în vârtejurile meandrice ale ritmurilor fluente, sincopate sau asimetrice ale compoziţiilor. Elementele figurative ale ornamentelor s-au fixat cu precădere asupra siluetelor feminine, anturate de curbele fluxurilor grafiate, asemenea stampelor japoneze, a tijelor florale, irişii fiind cu precădere prezenţi, ca şi sinuoasele siluete ale egretelor.

Hotelurile, dar şi bisericile devin scenele desfăşurării talentului şi imaginaţiei arhitecţilor şi designerilor în realizarea ideii de „artă totală".

Casele concepute în stilul *Art Nouveau*, unele dintre ele devenite muzee în multe ţări europene, ca Belgia, Germania, Austria, Polonia, păstrează caracteristica decorării balconului cu lejeritatea florală a feroneriei, cu balustrada scărilor terminată în acoladă şi cu panourile de sticlă givrată în ansambluri arhitectonice, constituite ca expresie a „artei totale".

În epocă va triumfa arhitectura metalică. Staţiile de metrou au atins un moment de maximă glorie în timpul creaţiei arhitectului **Hector Guimard**. *Porte Dauphine* are chiar semnătura autorului, ilustrând eleganţa şi graţia încântătoarelor curbe filiforme ale tijelor metalice, învăluitoare. Nancy va fi, în acest sens, capitala franceză a stilului *Art Nouveau*. Ştiinţa şi arta feroneriei au atins apogeul binemeritat în acest centru al tradiţiei seculare a decoraţiei în fier forjat, în care momentul *Stilului Rococo* a rămas înscris cu litere de aur în Istoria artei universale.

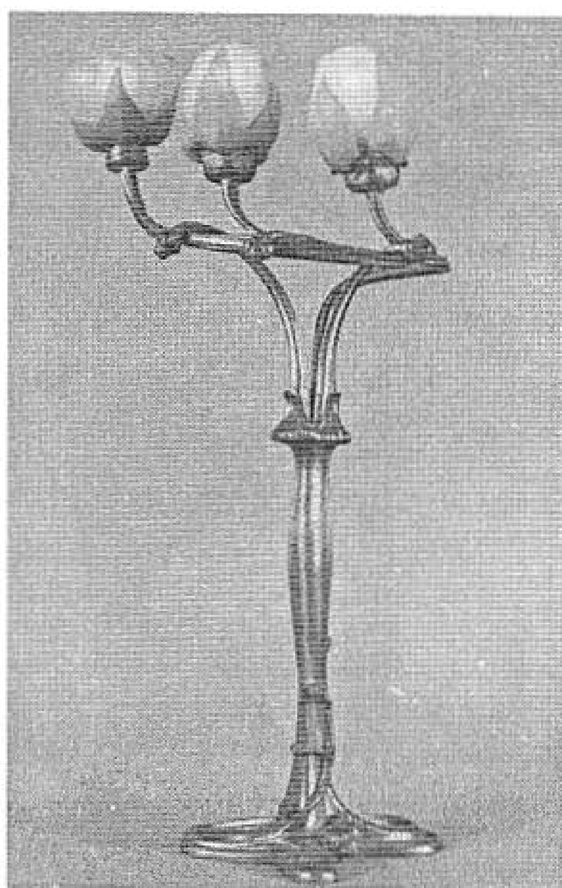
Inaugurarea turnului creat de inginerul **Alexandre Gustave Eiffel** pentru *Expoziţia Universală* de la Paris din 1889 a revelat o prodigioasă



Émile Gallé.
Cupă „vorbitoare"



Émile Gallé.
Vas decorativ

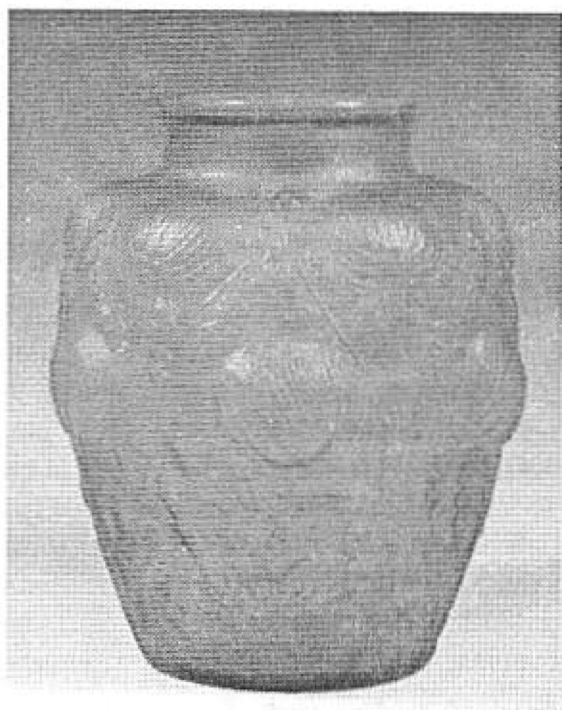


Antonin Daum şi Louis Majorelie. Candelabru model *"Nénuphar"*



Antonin Daum.
Formă decorativă strălucitoare

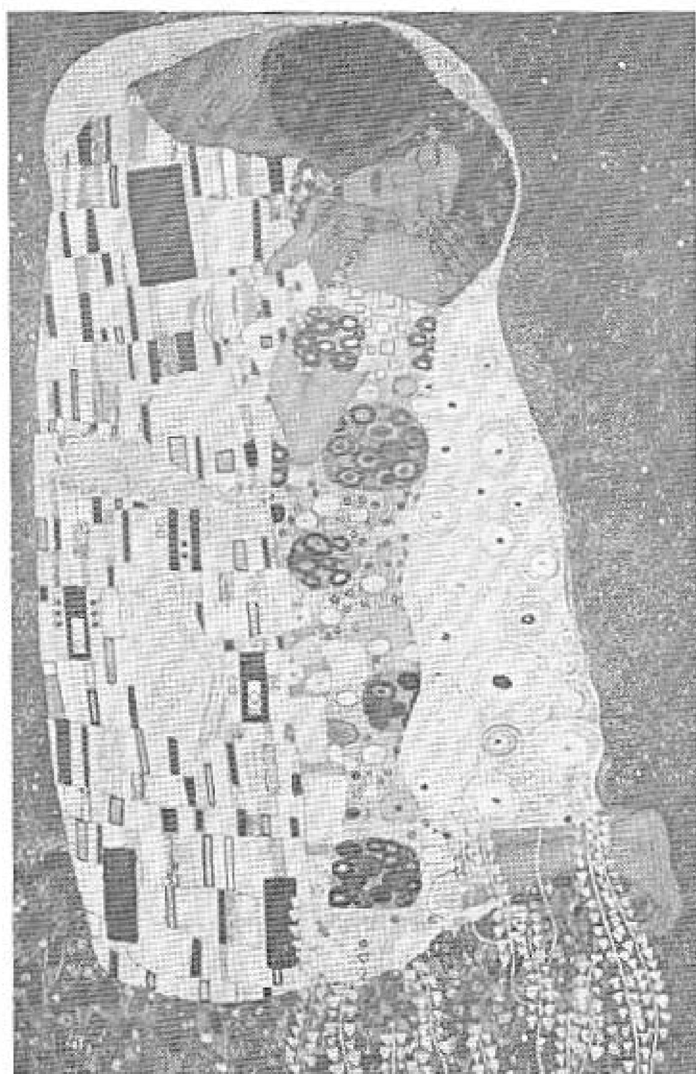
René Lalique. Vas decorativ *„Domrémy"*




Gustav Klimt. *Emilie Flöge*, portret, detaliu

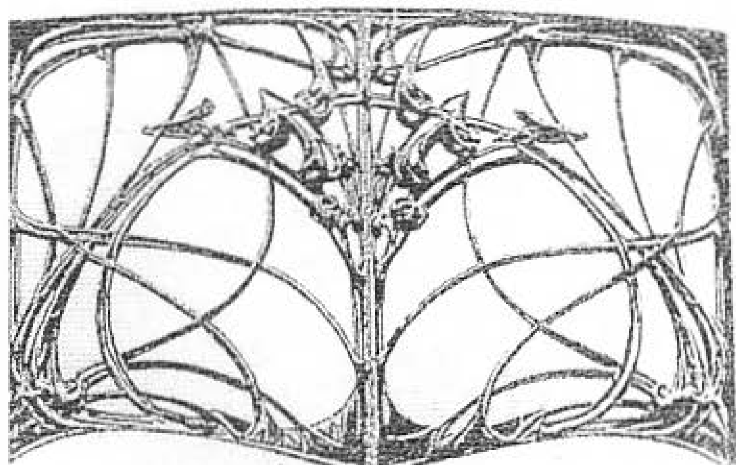
Gustav Klimt. *Dansatoare*, detaliu




Gustav Klimt. *Sărutul*, detaliu

imaginaţie: structura de 7000 tone, cu înălţimea de 320 m, asamblată cu 2 500 000 nituri etala spectacolul uimitoarei construcţii, uşoare şi avântat clansate, adevărată capodoperă de inginerie şi arhitectură. Modulele decorative ale turnului, asamblate în carcasa siluetei, îmbină caracterul ornamental al decoraţiei dantelate cu caracterul funcţional. Întregul schelet al turnului este de fapt rezultatul concepţiei *structurii zăbrelite*. Grinzile cu zăbrele se oferă ca spectacol decorativ, spaţial şi sculptural, creaţie a inteligenţei şi sensibilităţii, a geniului ingineresc şi arhitectonic.

Imaginaţia artistică s-a materializat în Spania în viziunea hiperbolică a arhitectului **Antoni Gaudi y Cornet** (1852-1926). Aportul acestuia în planul estetic al *Stilului 1900* a luat formele fabuloasei decoraţii în proiectele caselor din Barcelona: *Guell, Battló* şi *Milá*. Neobişnuita viziune a arhitectului a atins cele mai excentrice formule estetice şi constructive în proiectul catedralei *Sagrada Familia*, din Barcelona.



Hector Guimard. (Feronerie *Art Nouveau* de la Bazilica *Sacré Coeur*, Paris)

În artele decorative ale stilului *Art Nouveau*, au fost atinse înalte trepte ale virtuozității tehnice de către arhitecții, ebeniștii și feronierii care au lucrat sub autoritatea unor teoreticieni recunoscuți. Ceramica și porțelanul dur, gresia emailată cu fir de aur au cunoscut realizări mai strălucite ca niciodată. Numele lui **Émile Gallé, Albert Tiffany și René Lalique** au împins artele decorative de la condiția minoră de până atunci la triumful artelor articulate celui mai modern și complex spirit artistic.

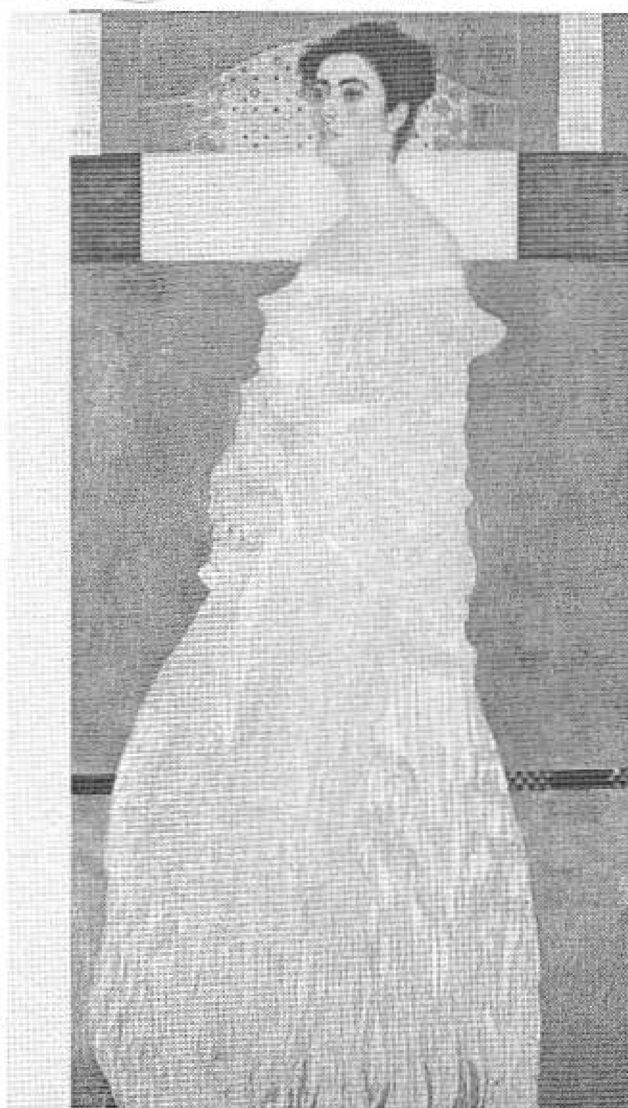
Feroneria împreună cu sticlăria au atins cele mai înalte performanțe artistice ale decorației. Magnifice uși de locuințe particulare, rampe au fost semnate de nume celebre ca **Louis Majorelle** sau **Jacques Gruber**. Vaze din sticlă desenate de **Gallé**, cristale suflate cu mai multe straturi sau vitralii au fost realizate de **Tiffany** după schițele lui ToulouseLautrec. Marchetărie prețioasă din lemn, sidef, piatră dură, metal cu incrustații au împodobit piese de mobilier. Lemnărie, panouri de acajou au decorat biblioteci a căror ambianță avea ca scop armonia benefică asupra lecturii și reflecției. Tendința stilului se observă, de asemenea, la ilustrația de carte, la gravurile pe lemn, la afișe, ca și la tapiserie, decorația de interior, ebenisterie, ceramică și ornamentarea fațadelor. Piese de mobilier, acordate cu funcția (*Masa și fântâna Bigot* din sufrageria de la Muzeul Orsay) au primit o particulară înfățișare artistică; obiecte utilitare, scaune în formă de floare au formulat trăsătura noii estetici ambientale. Pornită de la ideea celui mai mic numitor comun al spațiului considerat a fi scaunul, ideea ambianței armonioase a introdus principiul accesibilității tuturor la obiectele de artă, sinonime cu obiecte utilitare.

„Numai ce este util este frumos", formulare afirmată tot mai des și comentată de specialiștii epocii, își pierde în următorii ani viabilitatea, evoluând în excese ale decorației ornamentale.

În cadrul mișcării vieneze *Secession*, **Otto Wagner** expunea în 1895 în revista „Primăvara sacră" breviarul ideilor noi.

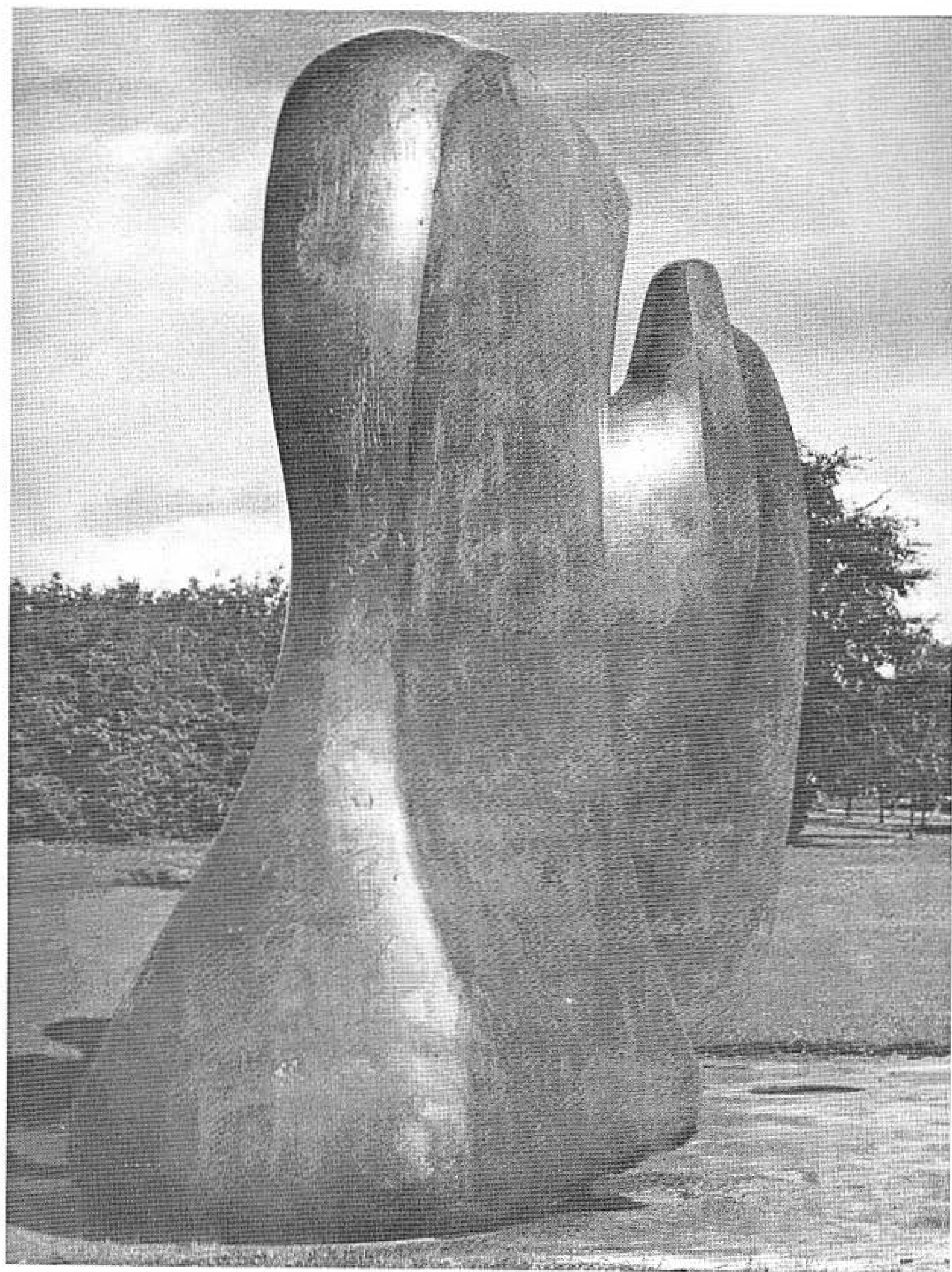
Pictura vieneză a epocii va atinge gloria o dată cu creația lui **Gustav Klimt** (1862 – 1918). Viziunea pictorului austriac a evoluat de la academismul încărcat de alegorii și limbajul uscat spre decorativismul efflorescent, spre exultanța luxuriantă a cuplurilor erotice înlănțuite în plutirile sinuoase ale trupurilor printre împletirile meandrice ale atmosferei languroase, ușor visătoare. Paleta mozaicată, fărâmițată în mici scânteieri florale, alăturată marilor plaje de culoare decorativă, stilizarea de tip japonizant structurează ansamblul într-o concepție fundamental bidimensională. Stilizări grafiate în asimetria ritmică de tip baroc, suprapuneri de buchete cromatice spectrale se întrunesc într-un univers plastic, propriu spiritului decorativ al artei *Secession*.

Gustav Klimt.
Margarethe Stronborough-Wittgenstein



Partea a treia

ARTELE PLASTICE ÎN SECOLUL AL XX-LEA

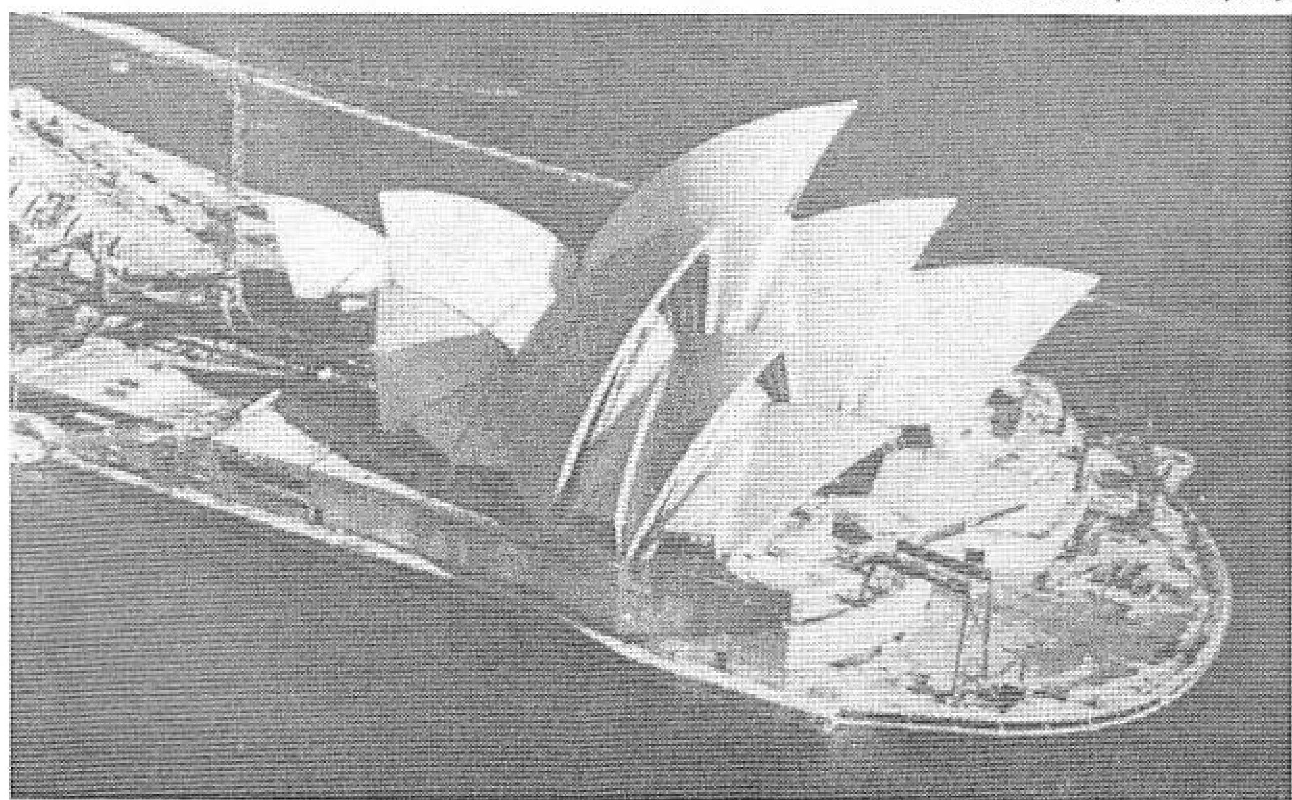


Henry Moore. *Două forme în tăiș de cuțit*



José Lluis Sert. *Fundația Maeght*, Saint-Paul-de-Vence, Franța

Jörn Utzon. *Opera din Sydney*



ARHITECTURA SECOLULUI AL XX-LEA

DIRECȚII ȘI ORIENTĂRI STILISTICE MAJORE. PERSONALITĂȚI ȘI CONCEPTE NOVATOARE

Triumful și amploarea dimensiunilor grandioase ale ansamblurilor citadine, înregistrate în construcția monumentelor de arhitectură civilă în secolul al XX-lea, conceptele îndrăznețe ale urbanismului modern definesc orbita marilor cuceriri ale ingineriei și esteticii clădirilor, nevisate de om vreodată. Afirmarea în plan politic și economic a unor state puternice și bogate, necesitatea schimbării condițiilor de viață a categoriilor sociale, tot mai mult îngroșate ca diversitate, înmulțirea progresivă a populației proletare, corespunzător creșterii centrelor industriale, într-un cuvânt supraaglomerările urbane, cu toate implicațiile aderente, au coincis cu necesitatea rezolvării problemelor noi ale societății. În acest context, manifestarea personalităților remarcabile și a geniului inovator al multor constructori s-a afirmat în lumea arhitecturii, în aria conceptelor și soluțiilor structurale ale clădirilor precum și în urbanism.

Câteva dintre numele de rezonanță internațională, arhitecți ale căror idei originale și anvergură au marcat evoluția gândirii, teoriei și practicii în arhitectura secolului al XX-lea aparțin atât vechiului continent cât și Lumii Noi, dar și celorlalte continente. Figuri strălucite ca **Walter Gropius, Oscar Niemeyer, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Eero Saarinen, Kenzo Tange** au impus noi rigori și anvergura marilor îndrăzneli în tehnică și materiale.

Structurile de oțel, structurile monolit de beton armat și sticlă au dat profilul inedit al *zgârie-norilor.* Formula ecranelor transparente de sticlă, opusă concepției pe verticală, prin desfășurarea pe orizontală, a fost aplicată de **Philip Johnson** în locuința particulară (1949) pe care și-a proiectat-o la New Canaan (Connecticut). Conceptul *cutiei de sticlă*, esențializată la maxima simplificare, respectiv la osatura metalică a cadrului delimitator și la ecranele de sticlă, întrunea astfel în mod ideal atât axioma lui **Mies van der Rohe**, „mai puțin înseamnă mai mult", cât și cea a lui Frank Lloyd Wright, respectiv natura pătrunsă în ambianța locuinței, arhitectura corelată cu mediul ambiant.

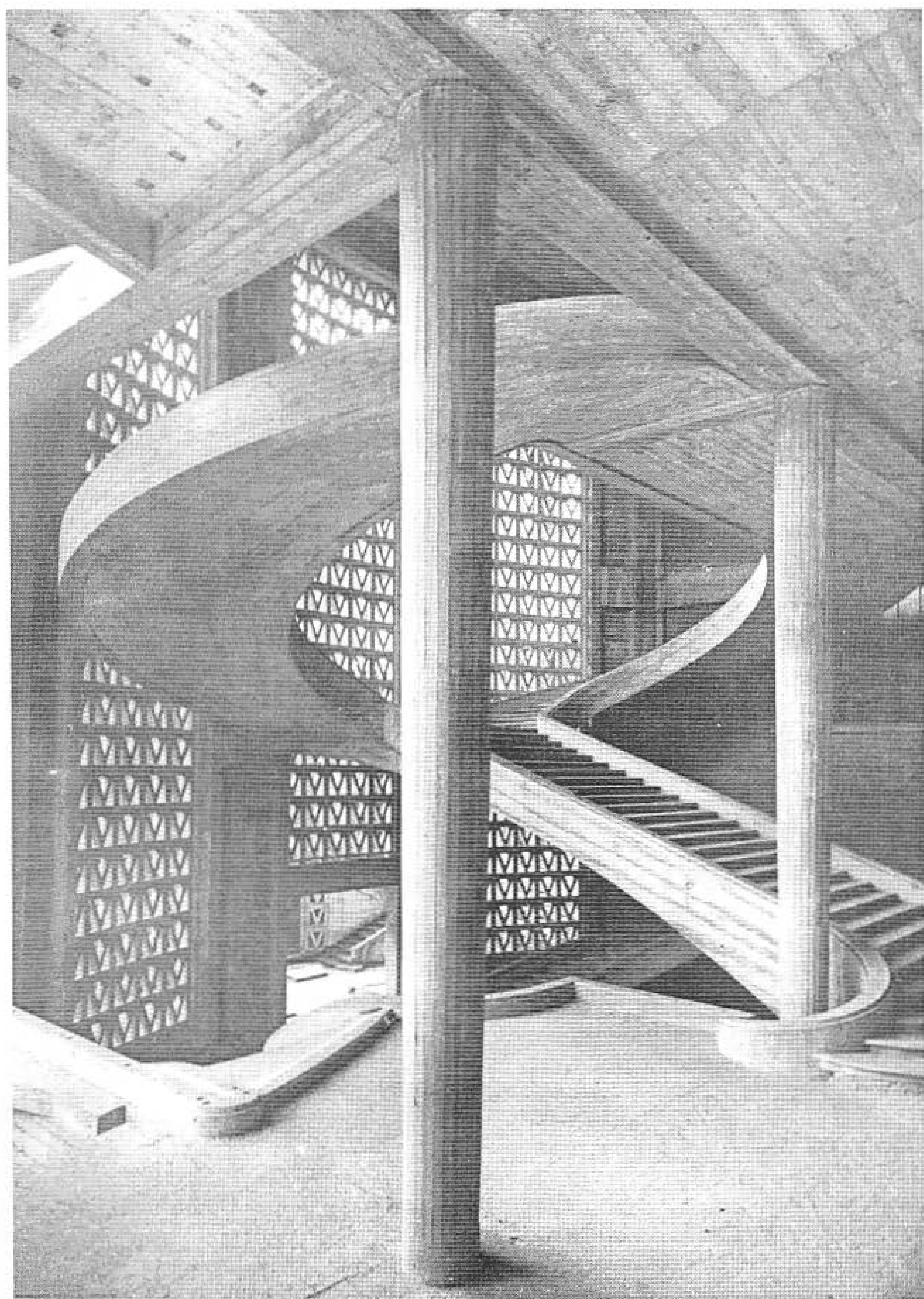
Orientarea funcționalistă a construcțiilor, planul urban logic în forma tablei de șah, planul cartierelor de *blocuri-dormitor,* dar și al locuinței ideale, cu pereții din sticlă, casa amplasată în ambianța naturii, astfel încât natura să pară a intra în interior, s-au definit în axele noii gândiri a mișcării moderne în arhitectură.

Urbanismul a atins performanțe în construcția marilor trasee de circulație, a amplelor bretele ale șoselelor, a podurilor gigantice suspendate, a coridoarelor subterane ale metrourilor sau tunelurilor submarine ale circulației între țări.

Înmulțirea formulei lamei verticale sau a turnurilor de oțel și sticlă cu birouri, ridicate în orașele Americii, a fost urmată de afluența clădirilor din beton armat, edificii de formă liberă, evoluând spre performanțele acrobatice ale construcțiilor cu *pânze subțiri* din beton armat.

Cu acest tip de moment arhitectura s-a apropiat de sculptură. Curbele aerodinamice, plonjeurile spațiale ale sinuozităților, varietatea și exuberanța expresivă a golurilor și plinurilor, a jocului de lumină au transformat arhitectura în știință și artă a structurilor și volumelor spațiale. Aerogara *„Dulles"* din Washington, proiectată de **Eero Saarinen** și *Opera* din Sydney creată de **Jörn Utzon**, *Pavilionul de expoziție al Statului Carolina de Nord*, proiectat de arhitectul **Matthew Nowicki** pentru târgul de la Raleigh din 1953, clădirea *Muzeului Guggenheim* din New York, operă a arhitectului **Frank Lloyd Wright** sunt câteva dintre monumentele reprezentative și expresive ca frumusețe plastică, originale prin soluțiile constructive și prin libertatea estetică a formelor.

Ne oprim asupra unora dintre contribuțiile esențiale aduse arhitecturii internaționale, asupra unor



August Perret. Scară în *Muzeul Lucrărilor Publice*, Paris

concepţii care au înrâurit fundamental evoluţia gândirii în arhitectura secolului al XX-lea.

Printre pionierii arhitecturii din beton armat au fost fraţii **Perret**, arhitecţi francezi care au reînnoit fundamental tehnicile construcţiei. Cel mai celebru, **Auguste Perret** (1874-1954), a fost susţinut constant de cei doi fraţi **Gustave** (1876-1952) şi **Claude** (1880-1960).

Contribuţia majoră a lui Auguste Perret, considerat **autorul folosirii betonului aparent** şi **creatorul principiilor arhitecturii funcţionale**, a fost aceea de ştiinţă a punerii în valoare a calităţilor plastice şi estetice ale betonului, evaluarea disponibilităţilor excepţionale ale acestuia, în aceeaşi măsură ca material având valori structurale ca şi decorative.

În colaborare cu fraţii săi, între 1898-1899 el a aplicat noile principii la *Casino de Saint-Malo*.

Printre clădirile reprezentative construite de fraţii Peret sunt de amintit *Theatre des Champs-Elysees* (1911-1913) Paris, *biserica din Raincy* (1923), *Şcoala Naţională de Muzică* (1929), *Muzeul Lucrărilor Publice* şi scara interioară a acestuia, având un puternic caracter revoluţionar modern.

Walter Gropius (1883-1969), născut la Berlin, aparţine generaţiei de mari arhitecţi ai epocii moderne. Considerat printre promotorii purismului, Gropius este situat printre excepţionalele personalităţi novatoare ale arhitecturii secolului al XX-lea. Conceptele sale revoluţionare introduse în structurile construcţiilor ca şi în estetica formei şi spaţiului, principiile acordării spiritului industrial cu spiritul artistic, corelarea funcţionalului cu artele decorative, formularea tipologiei locuinţei economice, construcţia primelor modele de locuinţe prefabricate sau reformularea principiilor şi programelor de învăţământ artistic în şcoala **Bauhaus** au avut în lume un considerabil răsunet.

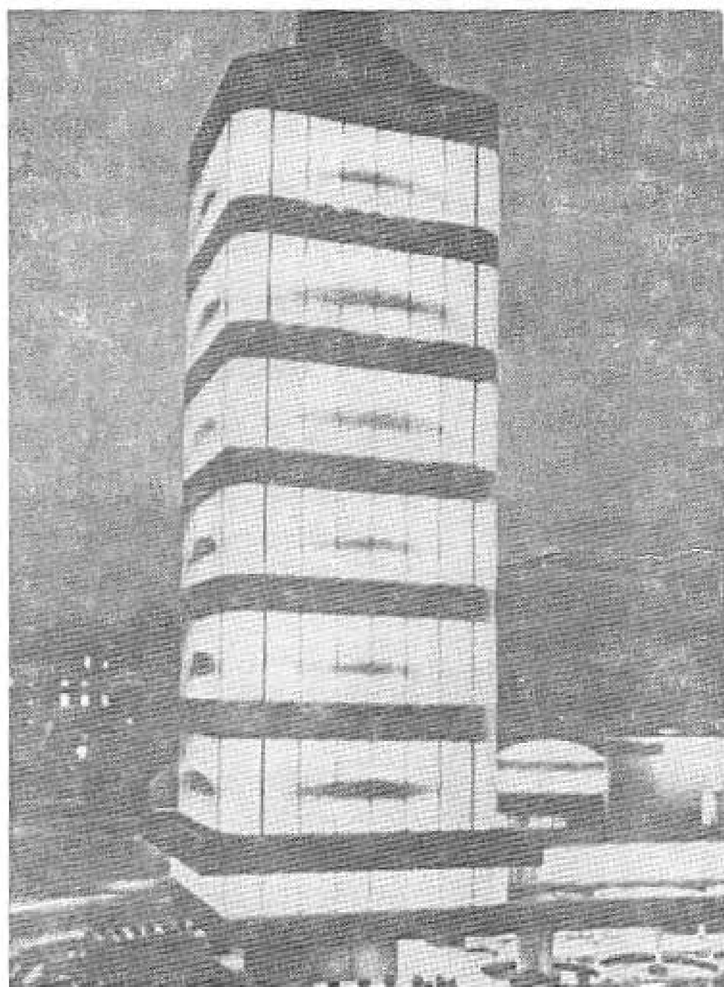
Printre soluţiile constructive fundamentale susţinute de Walter Gropius, anume structura integral monolită realizată din beton armat cu pereţi despărţitori independenţi de structură, a fost una dintre cele mai îndrăzneţe şi moderne inovaţii aplicate în arhitectura secolului al XX-lea.

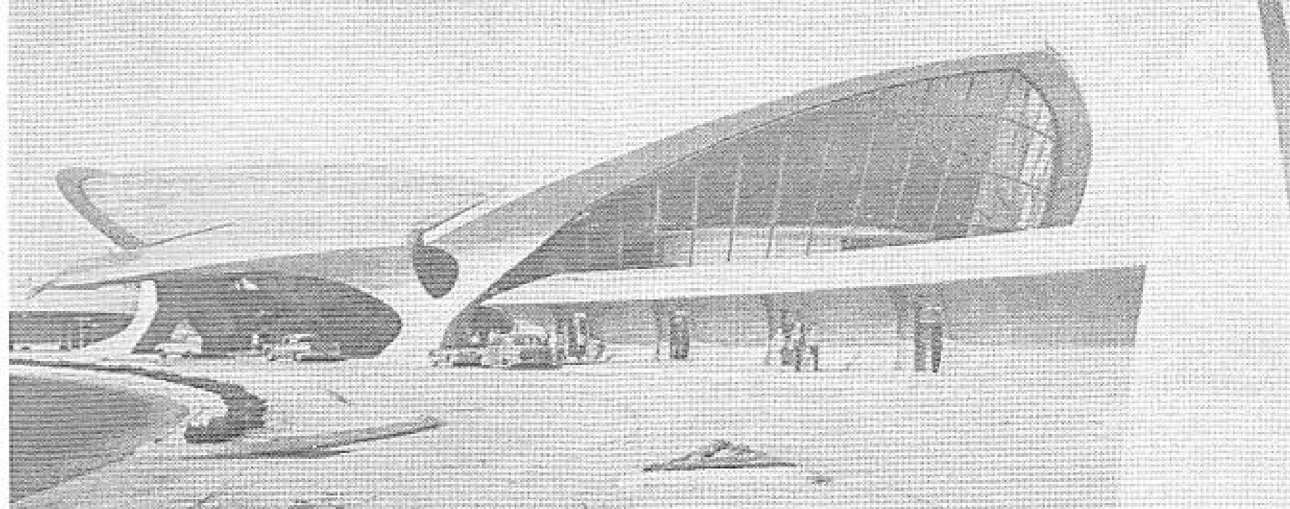
O a doua idee cu mari rezonanţe în epocă, a avut în vedere folosirea în construcţii a scheletelor metalice uşoare, cuplate cu pereţi şi faţade ultrauşoare.

Anvergura neobişnuită, inteligenţa şi spiritul ingenios al arhitectului german, bogăţia de idei îndrăzneţe au definit dimensiunile excepţionalei extinderi imaginative. Numeroasele idei noi au reuşit să fie concretizate de Gropius în S.U.A. graţie deciziei sale de a răspunde invitaţiei Universităţii Harvard. În urma terorii naziste, asemenea multor intelectuali progresişti ai vremii, Gropius a părăsit Germania, plecând mai întâi în Anglia şi apoi, din 1937, în S.U.A. unde de la început a ocupat funcţia de şef al catedrei de arhitectură la Harvard pentru ca, numai după un an, să fundeze departamentul de arhitectură al cărui decan a fost până în 1953.

Preocupările divergente ale arhitectului, concretizate în conceptele teoretice şi practice ale structurii eficiente a clădirilor ca şi în aspectele estetice ale

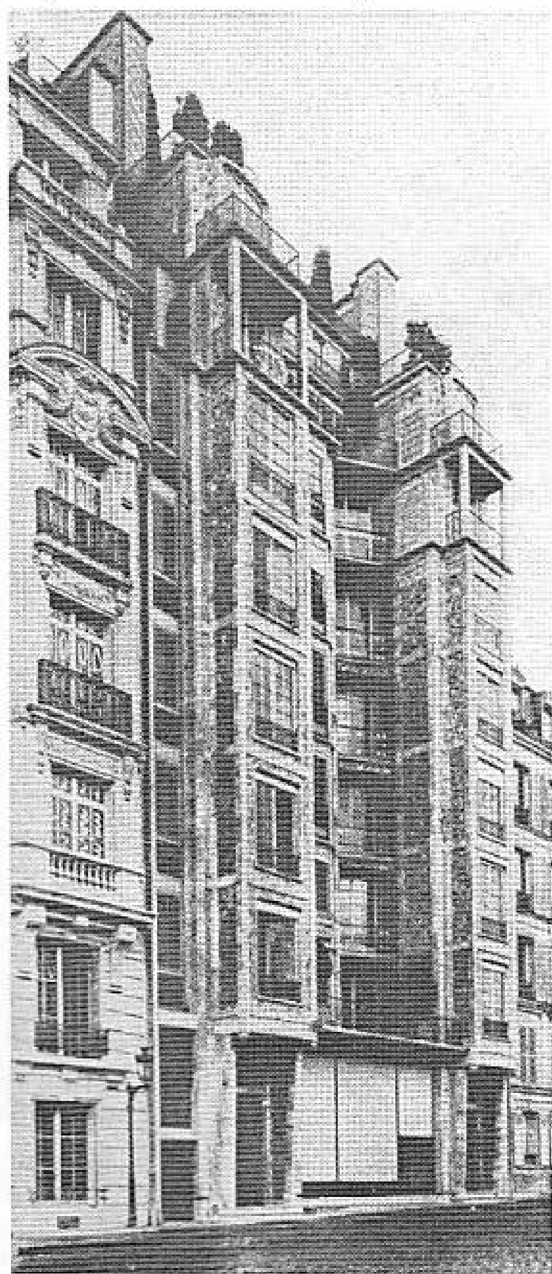
Frank Lloyd Wright. Laboratoarele *S.C. Johnson Wax Company* din Racine, Wisconsin





Eero Saarinen. Aerogara *Terminal T.W.A. John F. Kenedy*, New York

Auguste Perret. *Bloc de locuinţe particulare*



acesteia, au fost dublate de interesul pentru soluţiile sistematizării ansamblurilor urbane ale unora dintre cartierele oraşelor americane, ale unor cetăţi universitare şi centre civice, precum şi pentru construirea unor fabrici, birouri, spitale, palate administrative, cluburi sau locuinţe particulare.

Gigantica activitate de arhitect constructor, susţinută de Gropius a fost completată de ingeniozitatea spiritului său artistic şi creator de designer, el fiind autorul câtorva proiecte originale de maşini precum prototipul de locomotivă pentru o fabrică din Danzig, în 1911, prototipul unei cabine de transatlantic în 1914 sau prototipurile automobilelor Adler. Prolifică activitate teoretică a susţinut Walter Gropius, de asemenea, pe planul învăţământului artistic, el fiind spiritul dinamic a cărui personalitate vie a stimulat şi deteminat efervescenţa novatoare a atmosferei de la *Bauhaus* unde artişti de talia lui Kandinsky şi Klee, Feiniger, Schlemmer, Bill şi Moholy-Nagy colaborau la afirmarea tezei raţionale a artei.

Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), personalitate de prim rang a arhitecturii germane şi universale, a avut un rol hotărâtor pe linia purităţii formelor, în constituirea concepţiei funcţionaliste a arhitecturii secolului al XX-lea. Mies van der Rohe s-a format la Berlin, unde a fost coleg cu Walter Gropius şi cu Le Corbusier, tinereţea sa fiind marcată de şocul puternic trăit cu ocazia faimoasei expoziţii a lui Frank Lloyd Wright deschisă la Berlin. O influenţă deosebită asupra concepţiei arhitectului a exercitat-o şi mişcarea olandeză, neoplasticistă, din jurul revistei „De Stijl", îndeosebi prin operele lui Van Doesburg. Formaţia sa de constructor şi nu de arhitect



Uzinele General Motors, Detroit. Arhitectura de **Eero Saarinen**. Sculptura *Zborul Păsării* de **Antoine Pevsner**

va fi modelată de personalitatea lui Le Corbusier, alături de care a lucrat împreună cu P. Behrens şi, mai apoi, în cadrul şcolii *Bauhaus* de la Dessau. Orientarea sa va urma o evoluţie febrilă în anii 1919 – 1920 când proiectează două clădiri zgârie-nori cu schelet de oţel şi pereţi de sticlă.

Principiul nou, formulat de Mies, a urmărit punerea în ecuaţie a spaţiului interior în flux continuu.

În prima sa copodoperă: *Pavilionul Germaniei* de la Expoziţia Internaţională de la Barcelona, el separă logic elementele portante de cele neportante, izbutind o organizare spaţială fluidă.

Într-o a doua perioadă de creaţie, începând cu 1938, când este constrâns să emigreze în SUA din pricina terorii hitleriste, se află la Chicago în calitate de şef al departamentului de arhitectură la „Armour Institute". Cu acest prilej este însărcinat cu construcţia giganticului complex al acestei faimoasei şcoli americane.

În 1949 începe la Chicago, pe malurile lacului Michigan, şi apoi la New York şi în alte oraşe din Statele Unite o serie de clădiri, uimitoare ca soluţii constructive şi ca viziune estetică. Concepţia sa originală desăvârşeşte „cutia de tip geometric". Principiile estetice ale tezelor picturii lui Cézanne şi Mondrian au pătruns în arhitectura lui Mies van der Rohe, în concepţia arhitectului a cărui creaţie era definită de Michel Ragon astfel: „Frumuseţea îngheţată a unui ordinator".

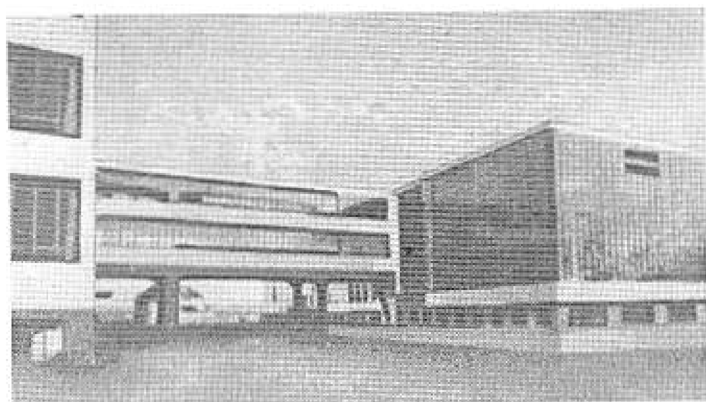
Printre clădirile impresionante ca dimensiune şi îndrăzneală, realizate de Mies van der Rohe, se citează *Seagram Building* din New York, înălţată în 1958.

Clădirile construite de Mies au beneficiat de crearea unui spaţiu arhitectural la fel de valabil şi benefic pentru milionari, ca şi pentru muncitori, interioarele clădirilor putând fi organizate în funcţie de nevoile şi gustul fiecăruia.

Viziunea cu totul nouă introdusă de Mies van der Rohe, coordonatele modernităţii structurii constructive şi esteticii, valabile încă în zilele noastre, au stabilit rigorile geometrismului logic, fluxul continuu al spaţiului cu desfiinţarea pereţilor despărţitori, simplitatea formelor monumentale şi, mai ales, excepţionala luminozitate datorată panourilor de sticlă.

Folosirea materialelor uşoare, osatura metalică de tip esenţial, structurile de oţel aparent şi intervenţiile de cărămidă ceramică sau de beton au definit o arhitectură monumentală desfăşurată pe verticală, utilă sediilor de birouri şi instituţiilor publice.

Arhitectul german excelează prin eliminarea detaliilor decorative printr-un proces strict raţional, ajungând la soluţii spaţiale optime.



Walter Gropius. Sediul școlii *Bauhaus*, Dessau

Căutarea esenței, a volumului reductibil, eliminarea încărcăturilor inutile și-au aflat sinteza în faimoasa sa maximă „Mai puțin este mai mult".

Claritatea și raționalismul, caracteristice în creațiile arhitectului, au devenit principii determinante ale „Stilului internațional" din arhitectura secolului al XX-lea.

Oscar Niemeyer Soares Filho (1907) a dezvoltat un stil cu totul original plecând de la concepțiile lui Le Corbusier, maestrul sub a cărui autoritate și-a făcut stagiul de inițiere.

Principiile noi introduse de Oscar Niemeiyer au stabilit o viziune cu totul îndrăzneață în ceea ce privește raporturile volumetrice și spațiale. Articulate cu o infinită fantezie, acestea ajung la adevărate virtuozități în soluțiile compoziționale ale ansamblurilor.

Capodopera sa, în acest sens, este ansamblul proiectat pentru capitala Brasiliei (1957–1961). Impresionant prin imaginația artistică a articulării formelor paralelipipedice desfășurate pe verticală și orizontală și prin croiala amplă a formelor sculpturale ale cupolelor semisferice, *Parlamentul* din Brasilia (1959) se impune printre cele mai originale ansambluri arhitectonice ale secolului al XX-lea. Raportul dintre forme, volume și spațiu stabilit la scară gigantică oferă spectacolul inedit al desfășurării construcțiilor asemenea unor sculpturi nonfigurative implantate în uriașe spații. Grandioasele dimensiuni ale construcțiilor, marea frumusețe a ritmurilor spațiale ale plinurilor și golurilor sunt susținute cu forța geniului.

Repertoriul de forme folosit de Niemeyer, deși este restrâns la volumele geometrice esențiale, trăiește cu excepțională vitalitate și diversitate plastică datorită articulării inedite și asocierii expresive în spațiu. Formele prismatice, ovoidale, sferice alternează cu verticalele suple și cu orizontalele masive. Ritmurile ample ale convexităților și concavităților, intervențiile segmentelor de sferă sau de piramidă creează o morfologie uimitoare prin imprevizibilul posibilităților combinatorii. Volume decise și spații ferme, corpuri arhitectonice desfășurate pe gigantice dimensiuni și suprafețe, simplitate geometrică esențială și pauze îndrăznețe sunt aspecte care anticipează arhitectura mileniului trei într-o viziune spațială a esteticii unei alte ordini a planetei viitorului.

Dintre strălucitele personalități ale arhitecturii secolului al XX-lea numele lui **Le Corbusier** și **Frank Lloyd Wright** se disting ca excepționale prin concepțiile complexe ale căror linii de forță au înrâurit puternic gândirea arhitecților în privința funcționalității și esteticii clădirilor.

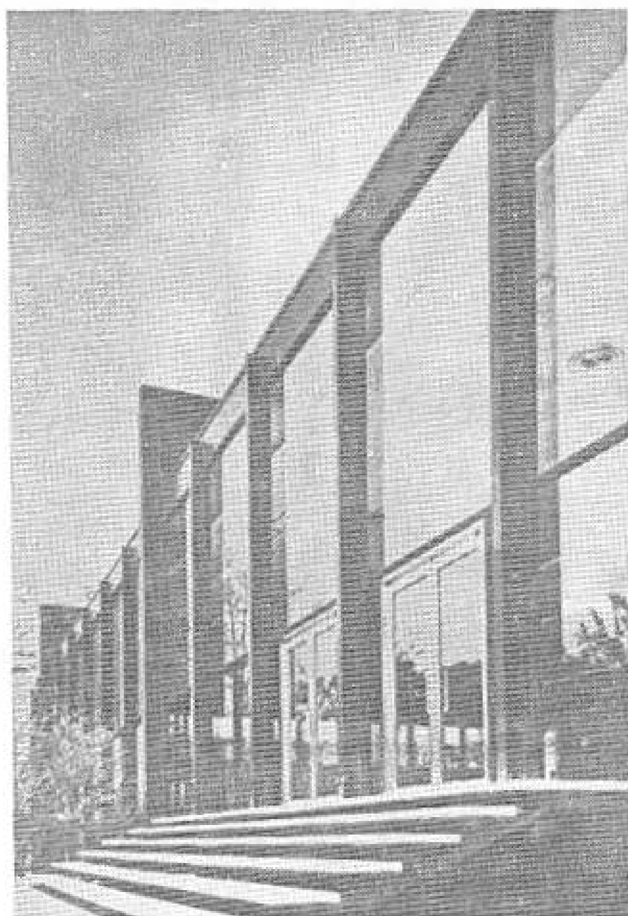
Le Corbusier (1887-1965). Charles-Edouard Jeanneret, cunoscut sub numele de Le Corbusier, s-a născut în Elveția, formându-se în Franța unde s-a stabilit în 1919 dobândind cetățenie franceză. În anii 1908-1909, Le Corbusier lucrează în atelierul marelui arhitect francez Auguste Perret. În Germania lucrează cu Walter Gropius și Mies van der Rohe.

Partizan al funcționalismului, Le Corbusier a căutat să lase libertate imaginației în relația arhitecturii cu natura. Considerând arhitectura ca *„pură creație a spiritului"*, Le Corbusier și-a sintetizat concepția în jurul a trei noțiuni fundamentale: *volumul, suprafața* și *planul*. El definește arhitectura ca fiind *„jocul savant, corect și magnific al volumelor asamblate în lumină"*. Suprafața, fiind cea care îmbracă și delimitează volumele, trebuie tratată astfel încât să le dea viață, lăsându-le întreaga lor splendoare, fără a le devora. Volumul și suprafața sunt determinate de către *planul* construcției, el însuși fiind determinat de către *funcțiune*. Planul devine, astfel, generatorul întregii compoziții arhitecturale.

Activitatea lui Le Corbusier s-a desfășurat pe cele mai diverse planuri, de la construcțiile de locuințe individuale la apartamentele de tip duplex, de la vastele ansambluri urbanistice, unele rămase în proiecte, până la supervizarea planurilor celor mai pretențioase clădiri administrative și construcția impresionantelor muzee din Extremul Orient sau clădiri din Statele Unite, cum a fost proiectul inițial al *Palatului ONU* din New York, lucrare numită adeseori „zgârie-



Ludwig Mies van der Rohe și Philip Johnson. *Seagram Building*, New York



Mies van der Rohe. *Institutul tehnologic* din Illinois.

norul lui Le Corbusier" (1947), construcție finalizată de W. K. Harrison.

Morfologia arhitecturii s-a îmbogățit datorită lui Le Corbusier prin multe elemente noi ale limbajului și mijloacelor artelor plastice. El introduce în compoziția arhitectonică, pe lângă spiritul cartesian al elementelor raționale, interesul pentru prezența culorii și pentru calitățile plastice ale volumelor. În acest sens, biserica *Notre Dame-du-Haut* din Ronchamp (Franța) se impune prin fantezia formelor volumetrice, prin originalitatea sensurilor de direcție și articularea lor estetică în modalități convergente cu legile compoziționale ale artelor plastice.

Formația sa complexă l-a apropiat de unele personalități artistice ale avangardei printre care un loc deosebit l-a ocupat pictorul și designerul Amedée Ozenfant. Vocația artistică și sensibilitatea plastică extremă a lui Le Corbusier i-au făcut simțită prezența în cadrul artelor plastice, arhitectul fiind apreciat ca unul dintre remarcabilii pictori ai orientării cubiste alături de Ozenfant.

Cărțile publicate au titluri neobișnuit de expresive, uneori cu accente de manifest: *Croisade, le crépuscule d'un academisme* (Cruciadă, crepusculul unui academism) – 1932, sau *Quand les Cathédrales étaient blanches* (Când catedralele erau albe),



Oscar Niemeyer. *Parlamentul din Brasilia*

Voyage au pays des timides (Călătorie în țara timizilor) – 1937, *Des canons de munition ? Merçi ! Des logis S.V.P.* (Tunuri, muniții? Mulțumesc! Locuințe, vă rog) – 1938.

Articolele și tratatele lui Le Corbusier susțin teza aspirației către perfecțiune prin stabilirea standardelor matematice și estetice. „*Parthenonul* este, afirmă Le Corbusier, un produs de selecție aplicat unui standard. Arhitectura acționează asupra standardelor, iar acestea țin de logică, analiză, studiu scrupulos".

Câteva dintre ideile fundamentale susținute de Le Corbusier au determinat evoluția gândirii în arhitectura secolului al XX-lea. Idei ca aceea a evoluției arhitecturii determinată de cursul istoric al necesităților de confort al societății a fost legată de ideea afirmării industriei ca o forță asemănătoare unui fluviu ce năvălește și se rostogolește în planul necesităților și mentalităților. „*Legea economiei gireează imperativ faptele și gândurile noastre. Problema casei e o problemă de epocă. Echilibrul societăților depinde de construcția casei*" scrie el. Concepția rigorilor lui Le Corbusier în arhitectură, unele principii formulate de el sau întors uneori, în mod straniu, împotriva marelui arhitect, cum s-a întâmplat în situația caselor în serie, construite la Marsilia, abandonate mai târziu, datorită neadecvării lor la cerințele ulterioare de confort.

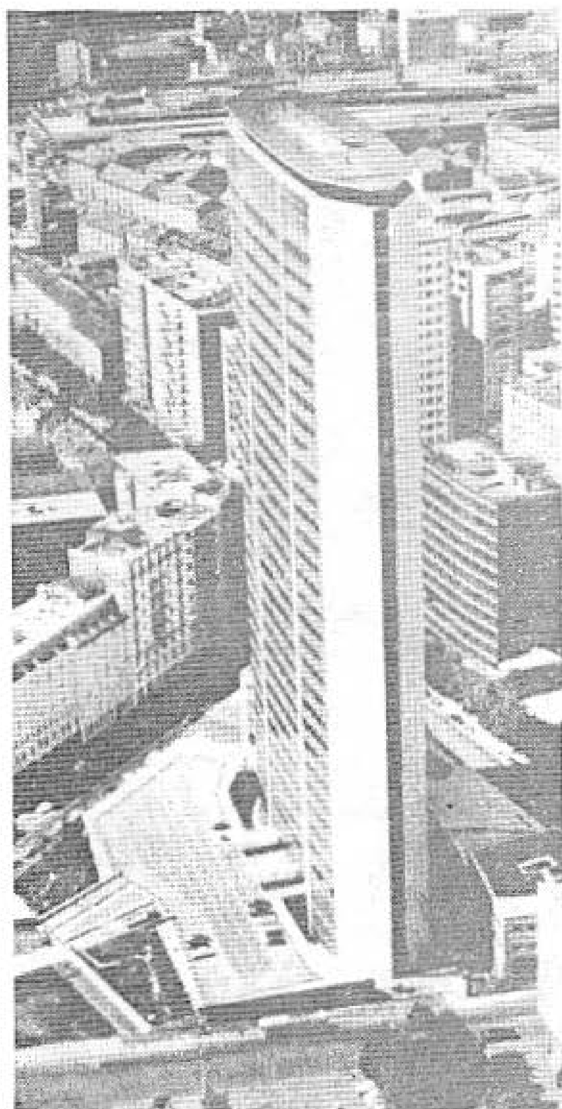
Descifrând în formele pachebotului, avionului și automobilului corelarea determinantelor dintre funcția utilă și forma estetică, Le Corbusier a descifrat fermentul evoluției în motivele pragmatice ale societății. Îndrăgostit de noutățile tehnice, Le Corbusier a relevat aspecte care i-au servit la formularea *tezei purității formei*.

Frank Lloyd Wright (1869-1959), figură centrală a mișării moderne a arhitecturii din întreaga lume, se numără printre cei mai mari arhitecți americani.

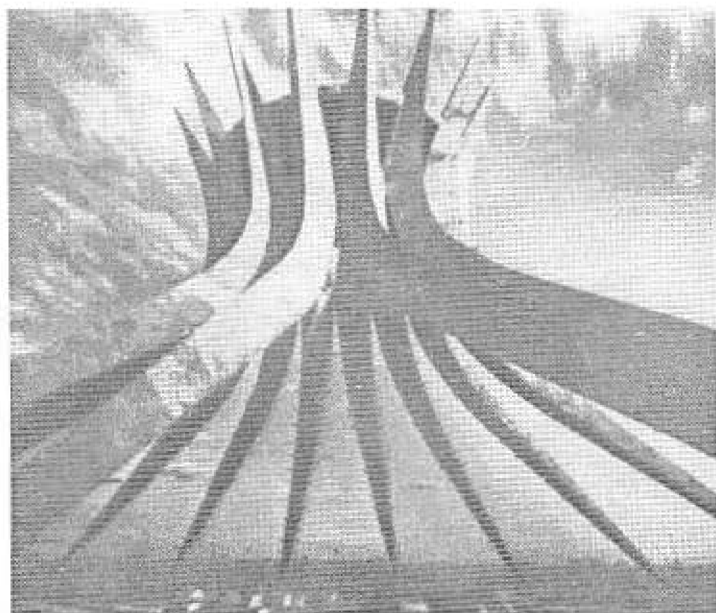
Formația ca arhitect și-a desăvârșit-o la Chicago sub îndrumarea excepțională a lui L.H.Sullivan, principal teoretician al funcționalismului.

Autor al conceptului de „arhitectură organică", Wright a dezvoltat principiile funcționalismului corelat cu spațiul naturii.

Doctrina estetică a lui Wright a fost expusă în cartea sa *An Organic Architecture* (O arhitectură organică) ale cărei idei au stârnit un mare interes în Europa. Noutatea surprinzătoare a cărții o oferea teza corelării arhitecturii cu natura, relația dependenței dintre om și arhitectură, om și natură, arhitectură și ambient. Arhitectura concepută de Wright promova relația coeziunii luminii și spațiului exterior cu spațiul interior al locuinței, *sentimentul deschiderii zidurilor locuinței către natură*. Wright era adeptul pătrunderii în casă a spiritului regenerator al naturii prin vizualizarea ambianței verde, prin sentimentul integrării naturii vegetale în spațiul interior al locuinței datorită amplasării acesteia și a materialelor transparente ale construcției.

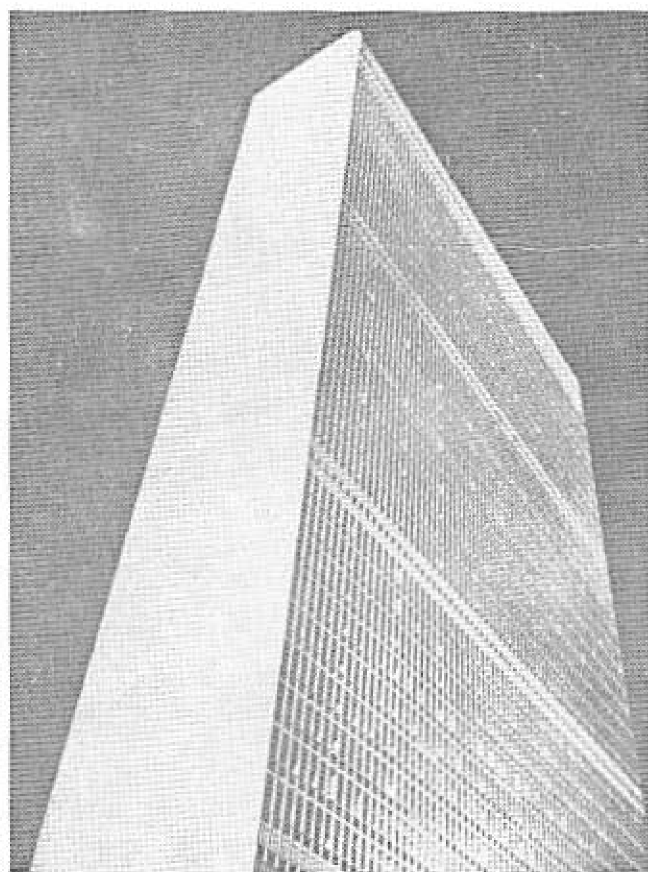


Pier Luigi Nervi și **Gio Ponti**. *Imobilul Pirelli*, Milano

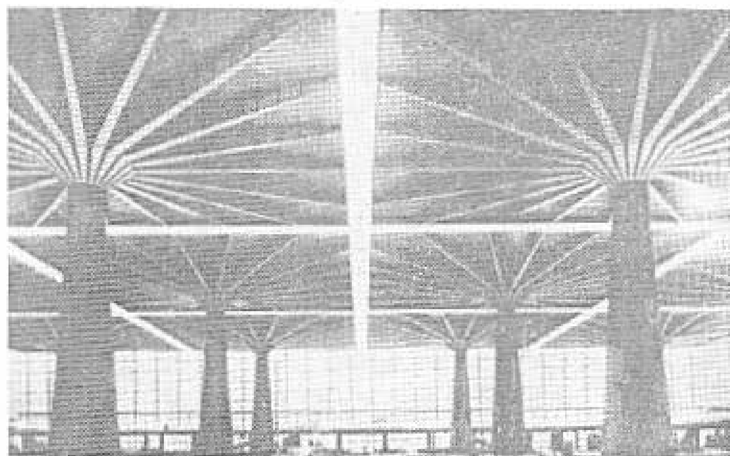


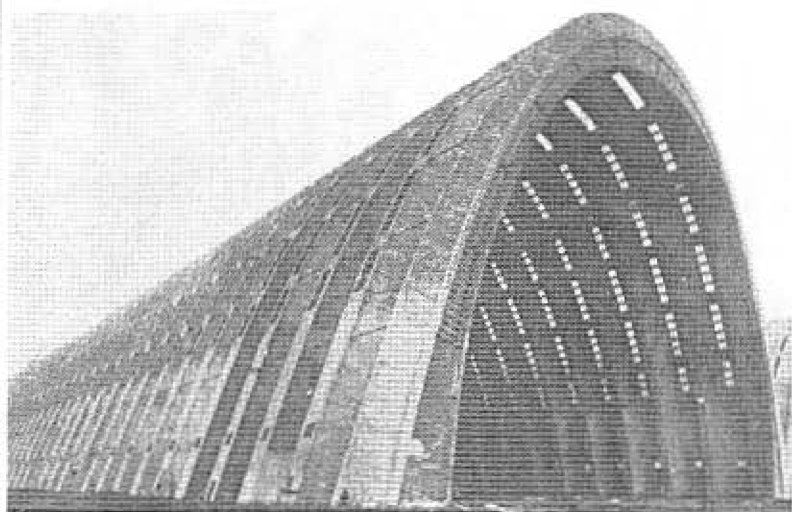
Oscar Niemeyer. *Catedrala din Brasilia*

Wallace Kirkman Harrison. *Sediul ONU*, New York



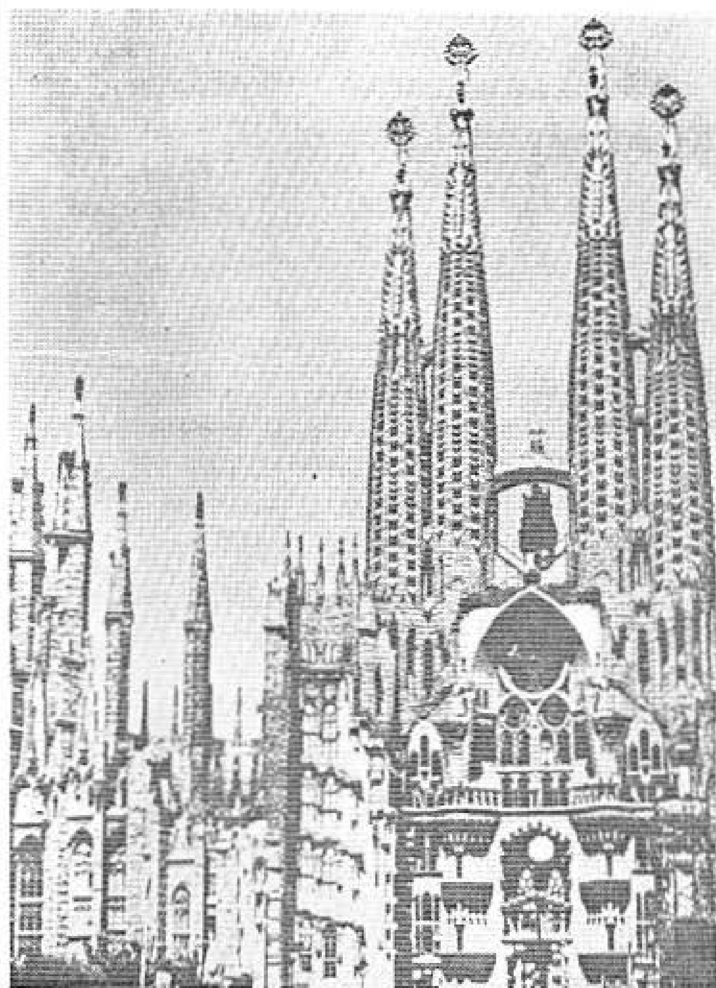
Nervi. *Pavilionul de expoziții*, Torino

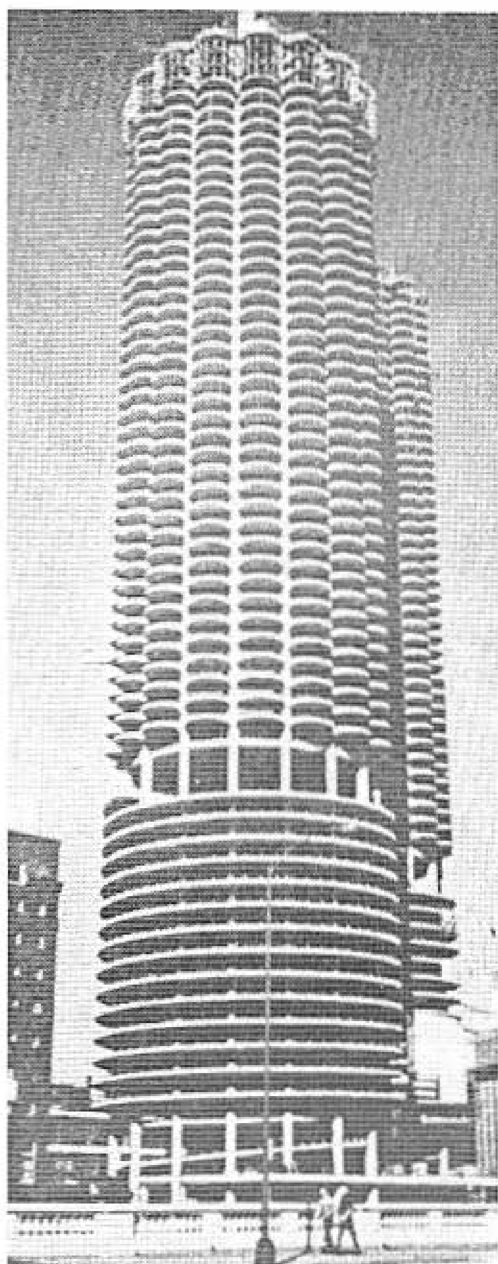




Eugène Fréyssinet. *Hangarele de aviație de la Orly*

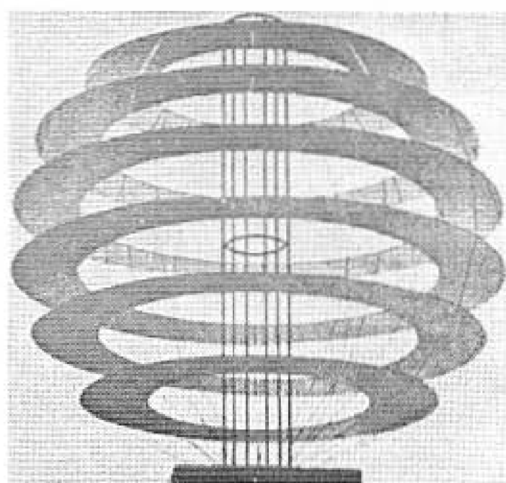
Antoni Gaudi. Catedrala *Sagrada Familia*, Barcelona

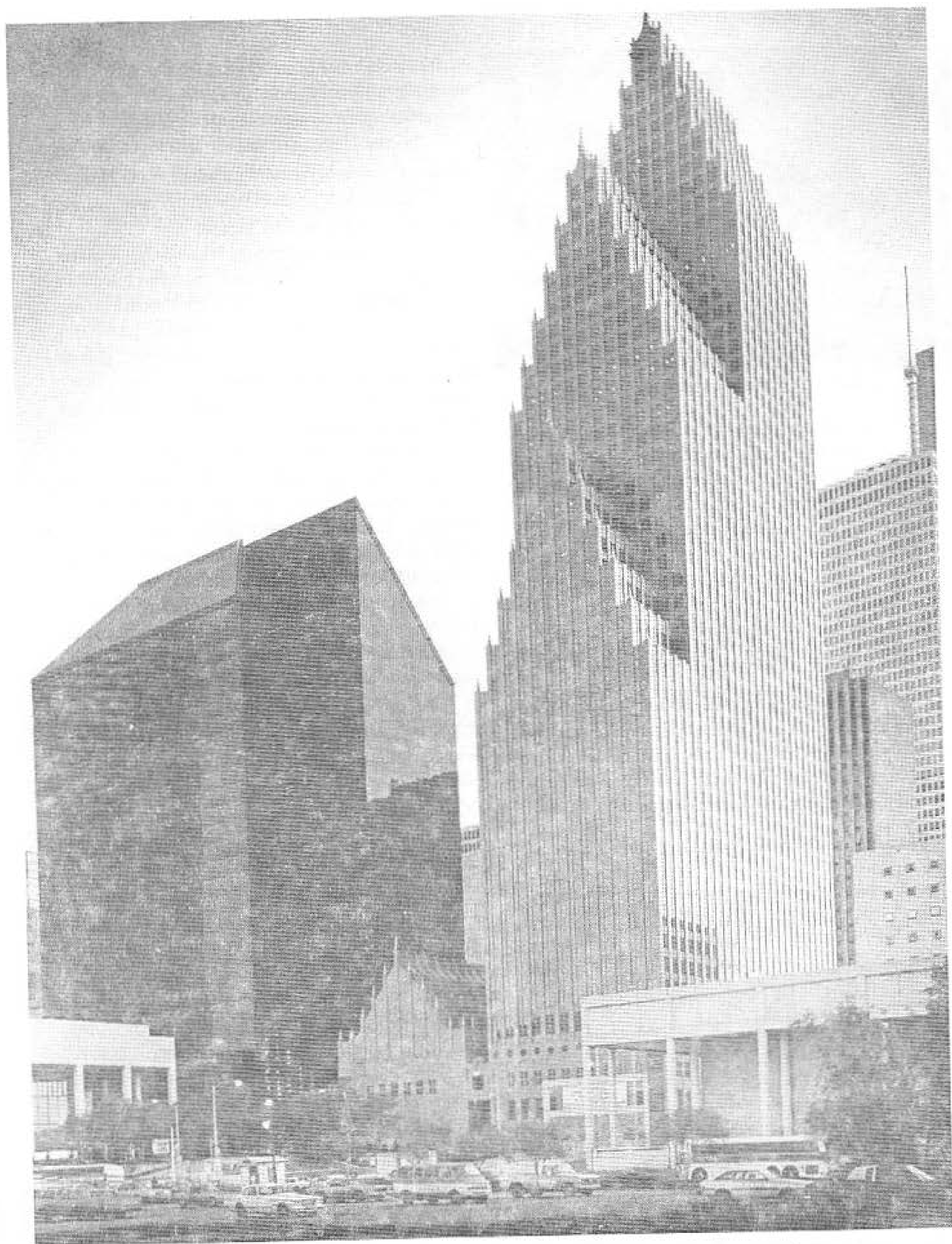




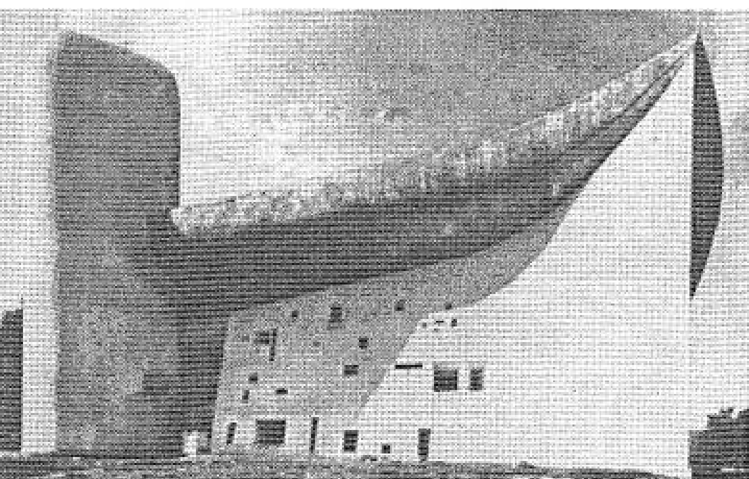
Bertrand Goldberg.
Zgârie-nori *Marina City*, Chicago

Robert de Ricolais. Macheta unui imobil suspendat pe rețele





Philip Johnson și **John Burgee**. *Republic Bank*, Houston, Texas

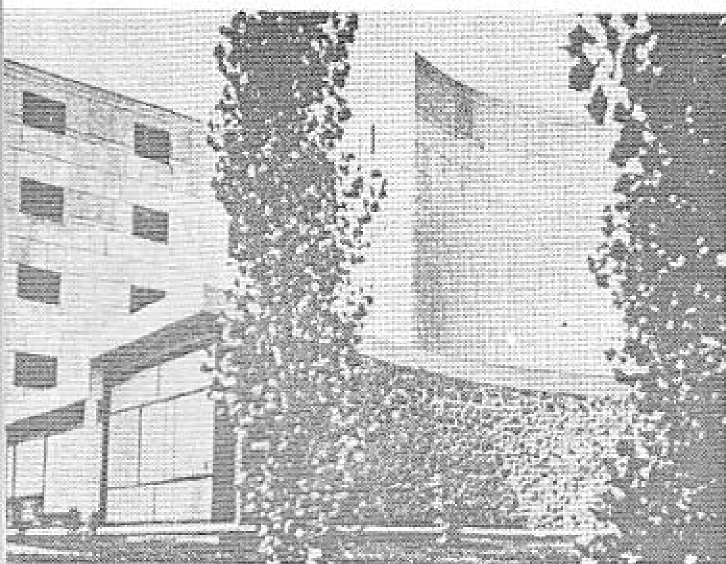


Le Corbusier. *Capela Notre Dame du Haut*, Ronchamp

Originalitatea creației lui Wright a definit coordonatele moderne ale programului arhitectonic al „Caselor de preerie" formulând principiile arhitecturii organice: „Casa să se asocieze cu terenul, să devină naturală în așezarea din preerie." Materialele folosite: piatra, cărămida, lemnul, sticla sunt cuplate cu coloritul peisajului și cu lumina locală în ideea armonizării și integrării arhitecturii în ambient. Wright este creatorul diferitelor tipologii de locuințe individuale printre care sunt de amintit „Casa de colină" și „Casa de pădure".

Ceea ce impresionează puternic la clădirile concepute de Wright este varietatea soluțiilor constructive și estetice. Frumusețea plastică a clădirilor create de Wright, ingeniozitatea artistică a articulării volumelor și ritmurilor compoziționale, amplasarea

Le Corbusier. *Pavilionul elvețian în Cetatea universitară*, Paris



artistică a clădirilor în natură sau în spațiul urban conturează în arhitectură un univers al formelor apropiate de legitățile plastice și estetice ale sculpturii.

Printre cele mai impresionante clădiri se citează: *Casa de la cascadă* („Falling Water Hause" sau „Casa Kaufmann" de la Bear Run, Pennsylvania, 1936) și *Robie Hause* din Chicago.

Capodopera lui Wright, *Muzeul Guggenheim* din New York (1956-1959) se distinge prin splendida și originala siluetă sculpturală a clădirii asemănătoare unei uriașe cochilii marine și prin puritatea albului formei. Primind înfățișarea unui resort gigantic gata să se destindă, edificiul implantat pe una dintre principalele artere de circulație din New York pare a transforma arhitectura în sculptură.

Apropierea arhitecturii de sculptură datorită arhitecților Nowicki, Saarinen și Wright este similară cu apropierea sculpturii de arhitectură datorită lui Brâncuși. Încă din primele decenii ale secolului al XX-lea artele își defineau teritoriul propriu în chip diferit față de tradiția artistică milenară.

Personalitatea creatoare puternică și originală a lui Wright, geniul operei lui continuă să fascineze și să rămână sursă de idei, generatoare de soluții încă pentru multe generații de arhitecți de aici înainte.

O privire panoramică asupra secolului al XX-lea proiectează caracterul pregnant al performanțelor științelor și tehnicii, oglindă a cerințelor societății aflate în permanent progres tehnologic. Salturile extraordinare ale tehnicii și industriei, dublate de acumulările în științele exacte și sociologie, giganticele aglomerări urbane, exploziile demografice au determinat curba ascendentă a modificării necesităților și mentalităților umane despre confort și existență umană. Locuința particulară a constituit unul dintre sectoarele importante ale precupărilor constructorilor. Condițiile confortului modern au fost asigurate apartamentelor nepretențioase ale *blocului de locuințe*, plusul de confort aparținând *apartamentelor duplex*. Arhitectura locuințelor particulare a primit complementar soluțiile pretențioase ale arhitecturii rezidențiale de tip european răspândite pe toate meridianele. În ansamblul arhitecturii de la sfârșitul secolului al XIX-lea și în primii ani ai secolului al XX-lea, America, la Newport în New England, de exemplu, relua rezolvările somptuoaselor palate italiene de tip renascentist și ale palatelor și grădinilor în stilul

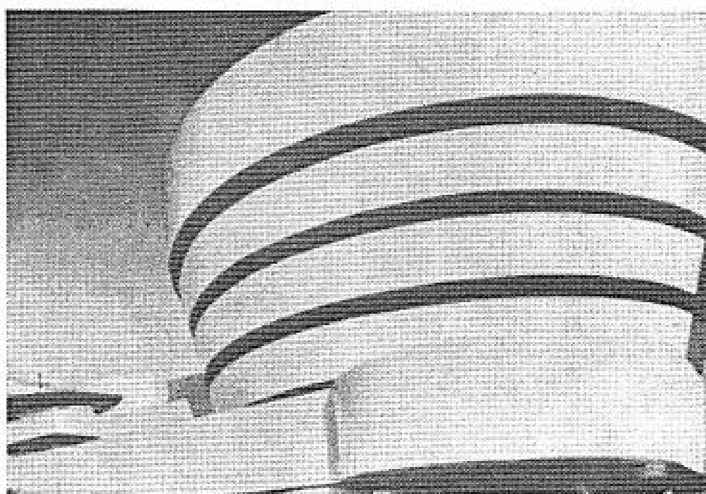
clasicismului versaillez, acestea din urmă, prin amplasarea privilegiată, oferind grandioasa perspectivă deschisă spre ocean și totodată spectacolul fermecător al grației franceze evocatoare a secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea.

În marea diversitate morfologică și căutările funcționale ale construcțiilor, arhitectura a trecut prin etape tot mai îndrăznețe ca performanțe tenice. Arhitectura a evoluat de la *International Style*, numit astfel de critici, concepție care a dominat scena americană în prima jumătate a secolului, către verticala clădirilor în lame de oțel, în turnuri de sticlă albastră-verzuie, oglindind în permanență cerul și caleidoscopul mișcării citadine a străzii. Elegantele lame verticale sprijinite pe o bază orizontală suplă și înălțate pe coloane de oțel inoxidabil au apărut la începutul secolului, în peisajul american. Clădirea *Secretariatul Națiunilor Unite* din New York a fost primul *zgârie-nori* cu *perete-cortină* de sticlă.

Ultimele decenii au înregistrat o tot mai prolifică diversitate morfologică în arhitectura americană, ca, de altfel, în concepția arhitecților de pe toate meridianele planetei, îndrăzneala estetică atingând performanțe înalte pe măsura abundenței oferite de excesele de confort tehnic.

În Australia, Asia, Europa sau Africa pot fi admirate clădiri ale căror impresionante rezolvări estetice se impun prin originalitate, arhitectura organică împrumutând din morfologia structurilor naturale cele mai fanteziste și expresive soluții constructive și înfățișări artistice. Dacă ne referim numai la Muzeul *Kushiro* (1982–1984) din Japonia, construit în forma unor spirale articulate în axe divergente de către arhitectul **Kiko Monta Mozuna** sau la *Thematic House* (1978–1982) din Londra proiectată de **Charles Jencks**, a cărei grațioasă scară evocă ritmul spiralat al cochiliei de melc, este suficient să înțelegem cotele înalte atinse de performerii domeniului.

Ansamblul uzinelor *General Motors* de la Detroit (1955), proiectat de **Eero Saarinen**, uimește încă și astăzi datorită neobișnuitei perspective gigantice a spațiului oferită de ansamblul arhitecturii și de încadrarea în ambianța astrală a sculpturii spațiale a lui Pevsner. Centrul tehnic, implantat în plin câmp pe platoul vast și plat din Michigan, impune măreția stilului sever. Desfășurat pe orizontala larg deschisă, ansamblul arhitectonic sugerează un spațiu panoramic de tip galactic.



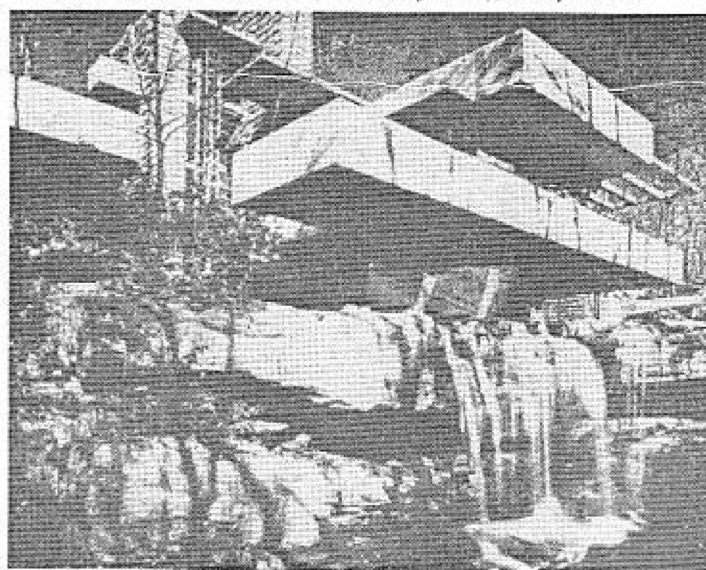
Wright. *Muzeul Solomon Guggenheim*, New York

Construit de **Oscar Niemeyer**, *Ansamblul Universității* din Alger a fost conceput a fi amplasat pe platoul orizontalei gigantice a peisajului african.

Virtuozități maxime au fost atinse în folosirea macrostructurilor și realizarea uriașelor deschideri. De asemenea, un aspect deosebit ca noutate este eliminarea completă a ornamentelor și materializarea simplității axiomatice până la esențializarea puristă a construcției paralelipipedice, cum este cazul remarcabilei clădiri *John Hancock Tower* (1972-1975) din Boston, creație a arhitecților **I.M.Pei** și **Henry Cobb**.

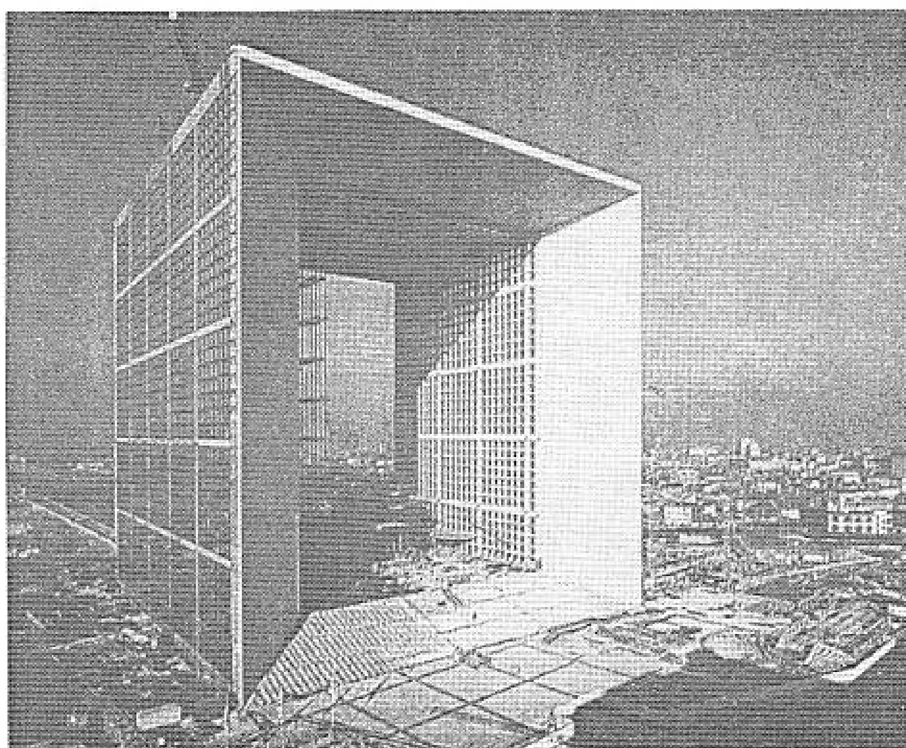
Ultimele decenii au adus în atenție formulări stilistice conturate de viziunea *Postmodernismului*, concretizate în edificii construite pe toate meridianele planetei, caracterizate prin mixări ale contextelor morfologice apartenente diferitelor stiluri istorice.

Wright. *Casa de la cascadă* (*Casa Kaufmann*), Pensylvania



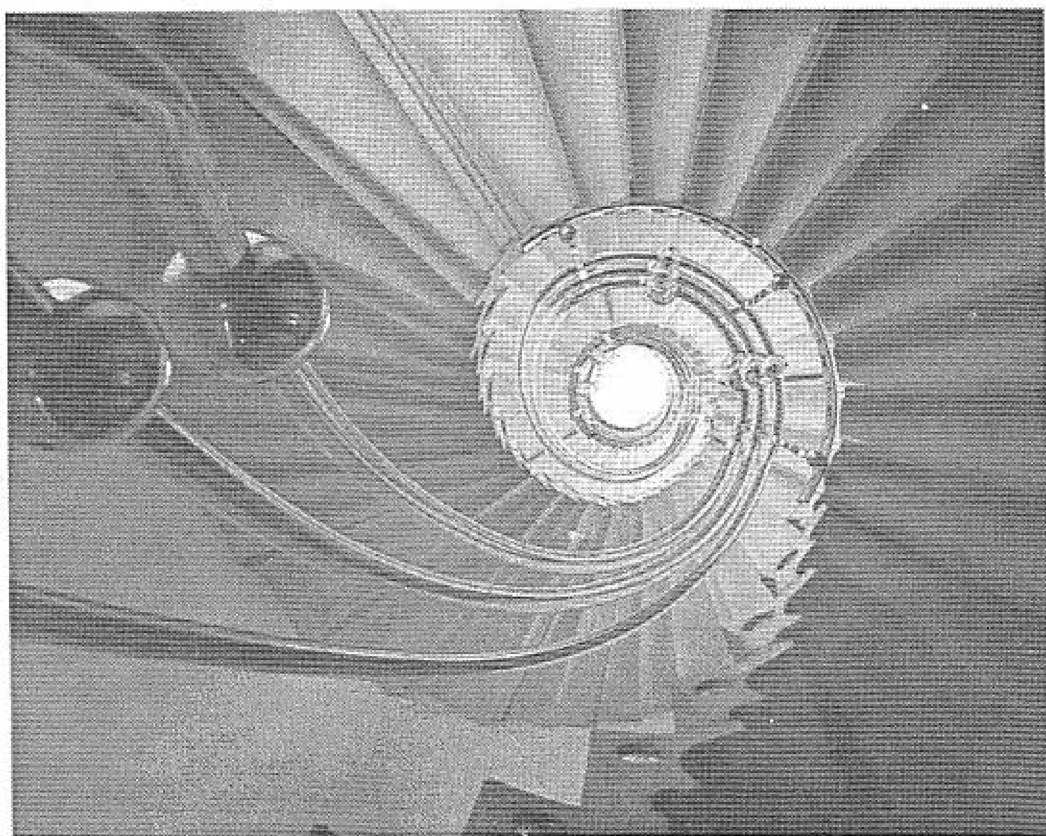
Manolo Núñez. *Arenele Picasso*, Marne-la-Vallée, Paris

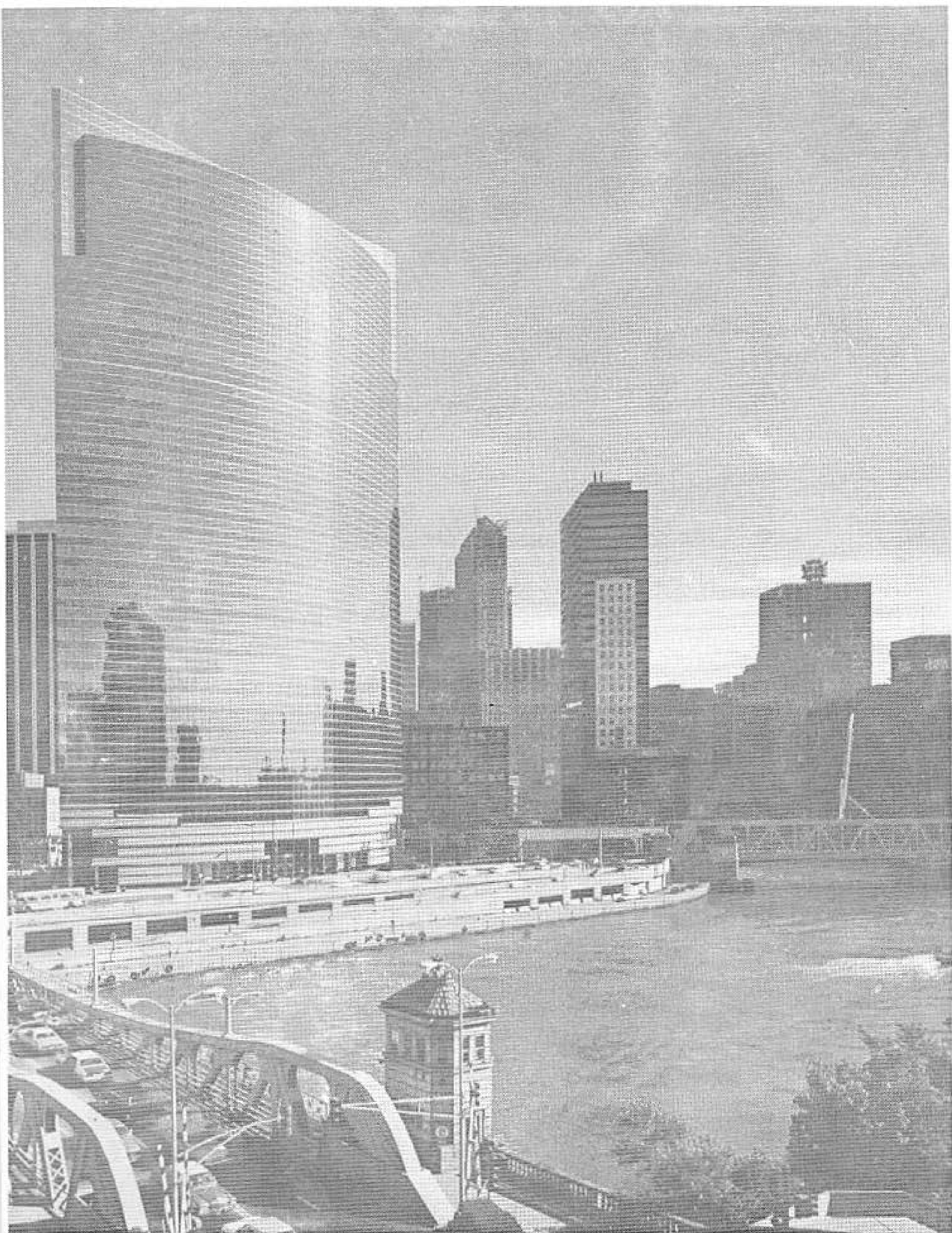
Ricardo Bofill. *Teatrul Abraxas*, Marne-la-Vallée, Paris



Johann Otto von Spreckelsen. *Grande Arche de la Defense*, Paris

Charles Jencks şi Terry Farrell. *Thematic House*, detaliu, scară interioară. Londra





Kohn Pedersen. Fox Associates. *Wacker Drive*, Chicago

SCULPTURA SECOLULUI AL XX-LEA

SCULPTORI REPREZENTATIVI AI ȘCOLII FRANCEZE

GENERAȚIA LUI BOURDELLE, MAILLOL, DESPIAU

Geniul lui Rodin a deschis drum îndrăznelii plastice inovatoare a sculptorilor de pretutindeni, exteriorizării stărilor emoționale și exprimării dezinvolte a temperamentului artistic propriu. Emoția delicată, entuziasmul exaltat ca și senzualismul debordant, tensiunea suferințelor sufletești și fizice sau angoasa sălășluiesc în registrul stărilor afective și spirituale ale înaltelor temperaturi artistice ale sculpturii create în secolul al XX-lea. Elevii și discipolii de prim rang ai lui Rodin, dintre care amintim pe **Antoine Bourdelle**, **Aristide Maillol** și **Charles Despiau** au deschis porțile influenței artei maestrului, pentru ca ulterior, fiecare dintre ei să evolueze diferit către distilarea propriei viziuni artistice. Ecouri ale noilor concepte au reverberat pe toate meridianele globului, implantând rigori morfologice și stilistice generatoare de originale soluții plastice în sculptura franceză și universală, în școlile naționale de sculptură ale țărilor de pretutindeni.

BOURDELLE
Un mare sculptor
Sculptura – artă și știință a volumelor arhitectonice

Antoine Bourdelle (1861–1929) este artistul a cărui operă a avut un fundamental impact asupra generațiilor tinere ale sculptorilor parizieni și a celor veniți de pretutindeni pentru studii la Paris. Bourdelle, elev și colaborator apropiat al lui Rodin, a rămas o vreme în preajma maestrului de la Meudon, influența personalității strălucite a acestuia resimțind-o în primele lucrări de tinerețe în care sunt vizibile unele soluții morfologice impresioniste.

Încă din primii ani ai creației, Bourdelle a formulat o viziune profund originală, opusă principiilor analitice ale modelajului rodinian. Dacă Bourdelle ar fi continuat principiile artei lui Rodin, ar fi putut rămâne în culoarul viziunii și limbajului analitic al Impresionimului.

Antoine Bourdelle, *Epopeea Poloneză*, detaliu din *Monumentul lui Adam Mickiewicz*, Paris





Bourdelle. *Monumentul lui Adam Mickiewicz*, Paris

Bourdelle. *Centaur murind*



Opera. ***Ieșirea din criza formei impresioniste. Viziunea arhitectonică***

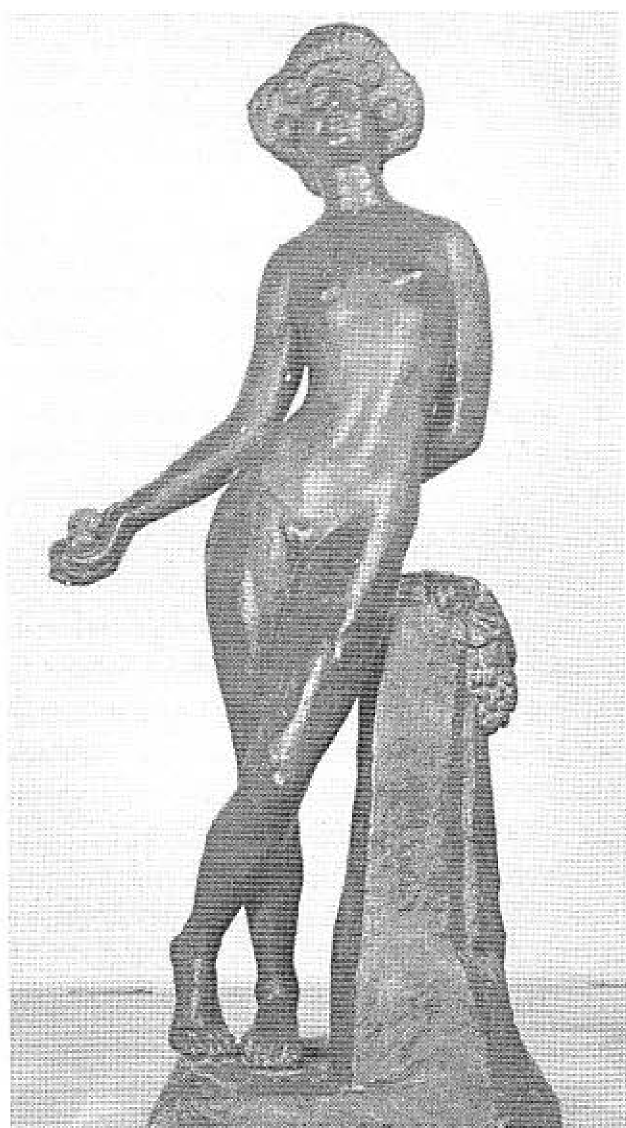
Pe firul căutărilor proprii, Bourdelle a pătruns într-una din zonele vitale ale sculpturii: ***arhitectonica formei*** și ***arhitectonica ansamblului compozițional***.

Inteligența multivalentă a sculptorului, coordonarea subtilă a componentelor personalității sale creatoare au asigurat capacitatea de sinteză a demersurilor către o nouă și revoluționară gândire în sculptură. Concentrat asupra **problemei arhitectonice a formei**, Bourdelle a creat un univers stilistic complementar celui al maestrului său. Forma rodiniană, fragmentată expresiv în nenumărate fațete de tip pictural, forma vibrândă sub efectele reflexelor luminii, materia modelată nuanțat în lutul moale, receptiv la cele mai ușoare atingeri, a rămas particulară sculpturii impresioniste.

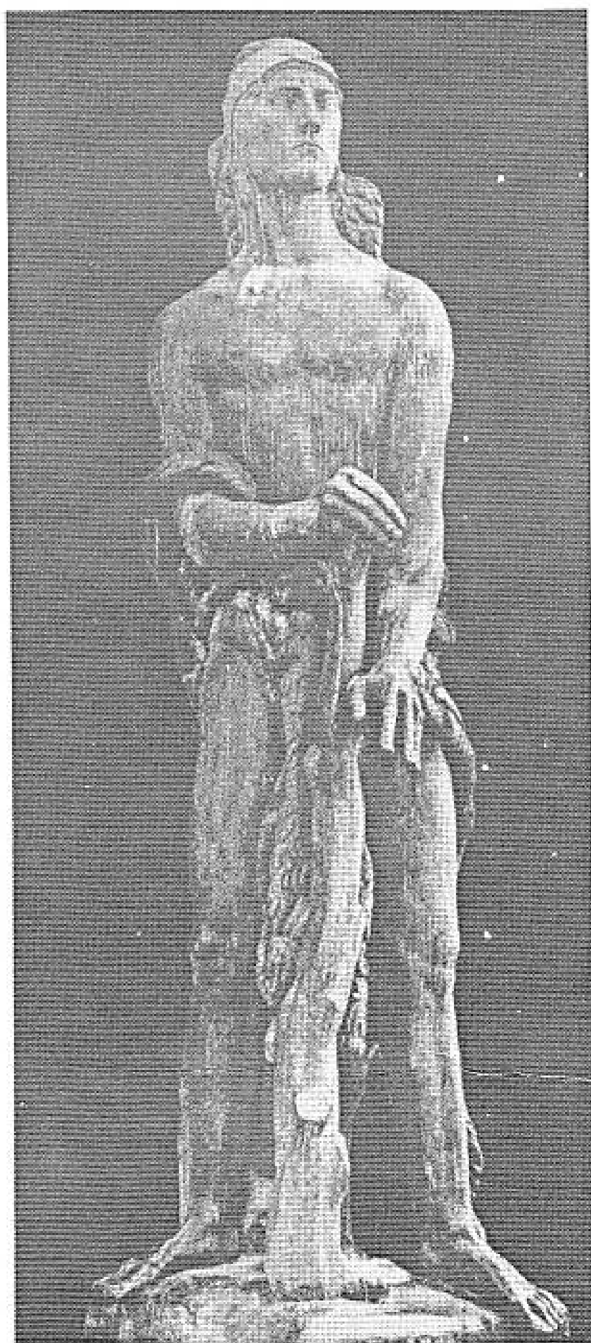
Admirația lui Antoine Bourdelle pentru sculptura greacă arhaică i-a dirijat preocupările către problemele sculpturii de tip monumental. Aplecarea constantă asupra modelelor grecești ale sculpturii arhaice, concentrarea asupra problemelor **formei arhitectonice** au deschis un orizont morfologic diferit de cel dobândit sub autoritatea lui Rodin. **Arhitectura**

Bourdelle. *Capul lui Apollon*





Bourdelle. *Pomona,* Muzeul Național de Artă al României



Bourdelle. *Forța,* detaliu din *Monumentul Generalului Alvear*

formei, volumul clar și ferm delimitat, compoziția monumentală și solidă a ansamblului au constituit conceptele morfologice asupra cărora sculptorul s-a concentrat cu toată energia, pasiunea și forța creatoare. Eforturile creatoare ale lui Bourdelle, orientate în această nouă direcție morfologică, s-au finalizat în stabilirea unor rigori estetice și morfologice, diferite total de cele ale maestrului său. Principiile **construcției geometrice, articularea rațională, logica structurii** și **monumentalitatea ansamblului**, dublate, evident, de sensibilitate artistică,de forță expresivă și de energie creatoare, au fost determinate hotărâtor de asimilarea *conceptului de formă* din sculptura arhaică greacă. Realizarea miilor de desene, crearea frescelor și tablourilor pregătitoare pentru numeroasele statui mărturisesc procesul complex al elaborării noii concepții a marelui sculptor francez.

Îndrăznelile formulate de Bourdelle regenerau fundamental soluțiile morfologice impuse de arta lui Rodin. Ceea ce adusese revoluționar Rodin în modalitățile morfologice ale sculpturii – **axialitatea divergentă și structura spațială dinamică, compoziția deschisă și modelajul pictural expresiv** – era preluat selectiv de Bourdelle și transferat în planul



Bourdelle. *Monumentul Generalului Alvear*, Buenos Aires

viziunii arhitectonice. Modelajul analitic rodinian era înlocuit de Bourdelle cu **arhitectonica volumelor**. Prin arhitectonica volumetrică **forma** era salvată din fărâmițarea vibrată a materiei și transformată în **formă sculpturală. Analiticul era abandonat în favoarea sintezei.**

Modeléul vibrat, de tip impresionist din sculpturile lui Rodin, seducător datorită geniului și nu procedeului plastic, era înlocuit de Bourdelle cu severitatea volumelor. Modeléul, modalitate de comunicare în sine, nu are mari posibilități expresive decât în măsura în care artistul este înzestrat nativ cu generoase și nuanțate resurse afective de sensibilitate și de temperament. Modelajul răspunde favorabil artiștilor sensibili. Geniul lui Rodin transfigura materia inertă în spectacol vibrant de viață. Datorită geniului său și extraordinarului său temperament artistic, lutul devenea seducător **nu prin construcția formei, ci datorită nuanțării sensibile a epidermei formei.** Atingerea mâinii sculptorului impregna lutului fluxul energetic al senzualității fremătătoare, al tensiunii vieții emoționale și stării afective trăite de artist la un moment dat.

Toate aceste aspecte erau cunoscute de Bourdelle, observate cu atenție și analizate. A-l imita pe Rodin însemna un drum închis. A merge pe drumul trasat de geniul acestuia nu lăsa nici o șansă de deschidere în viitor sau de afirmare a eului. A continua drumul lui Rodin echivala cu autodizolvarea personalității. Ori, în cazul de față, sculptorul din Montauban anunța dimensiunea unei mari personalități creatoare. Pentru Bourdelle, problema formei, teoretizarea, conceptualizarea domeniului morfologic al sculpturii erau de o importanță vitală. Conferințe și explicații, demonstrații de sculptură au devenit celebre în anii 1921–1926. Susținute în atelierele Academiei *La Grande-Chaumiere* din Paris, aglomerate de tineri sosiți de pe toate meridianele, indicațiile sculptorului-profesor erau considerate esențiale formării artistice a sculptorilor în primele decenii ale secolului.

Despre știința formei și legile meșteșugului, Bourdelle a făcut remarcabile aprecieri dintre care este și următoarea: „Meșteșugul, spune marele sculptor, este pentru artă ceea ce cărbunele este pentru flacără (...) Meșteșugul și arta sunt lucruri diferite. (...). ***Trebuie, în arta sculpturii, o imensă parte de știință, o lungă inițiere***".

În vreme ce *Rodin rămâne genialul modelator, Bourdelle este genialul cioplitor*.

Geniul lui Bourdelle, relevat în capodoperele maturității sale creatoare a restituit sculpturii conceptul „organizării formelor, spiritul geometriei și aspirația grandorii", cum aprecia Ionel Jianou, în monografia consacrată sculptorului. Conceptele asupra sintezei formei și sculpturalului formei, fundamental valoroase pentru sculptorii viitorului, au asigurat sculpturii ieșirea din impasul în care se află. Forma definită ferm, astfel încât lumina să se așeze și să stea, să nu alunece pe suprafața materiei, a impus distincția dintre *construcție* și *modelare* în sculptură.

„A modela înseamnă a adăuga, a ciopli, înseamnă a construi" a fost teza lui Bourdelle prin care artistul francez a imprimat sculpturii esențiala distincție dintre modelatori și cioplitori.

Conceptul *formei sculpturale*, al formei acceptate ca *volum cioplit arhitectonic*, creat în durata elaborării mentale și *nu emoționale* sau intuitive, a primit viață prin arta lui Bourdelle, prin apropierea destinului sculpturii de cel al arhitecturii. Conceperea de către Bourdelle a volumului delimitat de fațete și a volumului modular a anunțat era volumului – protagonist al sculpturii, desăvârșită de capodoperele lui Constantin Brâncuși.

Bourdelle a fost unul dintre fondatorii sculpturii monumentale moderne, el a trasat axele cardinale ale *teoriei formei arhitectonice*. Respectiv, în conceperea definirii volumelor, Bourdelle a introdus conceptul formei sintetice și robuste, geometrizarea fiecărui volum precum și articularea contextelor volumetrice locale în sinteza arhitectonică finală a ansamblului.

Construcția clară a volumelor și a axelor structurii ansamblului, impusă de Bourdelle, a introdus logica raționamentului construirii sculpturii ca arhitectură și nu ca artă a impresiei. Cu aceasta se efectua negarea *dicté*-ului stării de moment în procesul creației sculptorului. În elaborarea sculpturii de tip monumental, soluțiile arhitectonicii ferme propuse de Bourdelle au primit un loc decisiv, deopotrivă cu laborioasa concepere a sintezei și cu raportarea mentală la conceptul final al ansamblului.

Figurativul monumental

Aria lucrărilor cu caracter monumental din creația lui Antoine Bourdelle a conturat desprinderea din mimesis, narativ și liric. Inspirația din Mitologia greacă *(Heracles Arcaș, Centaur murind, Capul lui Apollon, Pallas Athena, Pomona)*, subiecte religioase *(Fecioara și pruncul)*, abordarea subiectelor eroice *(Monumentul combatanților din Montauban, Monumentul Generalului Alvear)* sau a portretelor *(busturile lui Rodin, Anatole France, Beethoven, Auguste Perret, Anastase Simu, Doamna Simu)* au dezvăluit dimensiunea sintezei unui mare creator.

Cristalizată, concepția de maturitate a operei sculptorului a determinat orientarea majoră a gândirii noi în sculptura secolului al XX-lea. Începând cu anul 1909 când Bourdelle expunea *Heracles Arcaș*, sculp-



Bourdelle. *Heracles arcaș*

tura figurativă modernă contura orizontul unei gramatici plastice, marcată de monumentalitate.

Anii primului deceniu al secolului au anunțat destinul sculpturii aflat sub conul de lumină al geniului creator. Înainte ca Bourdelle să creeze *Heracles Arcaș*, Brâncuși sculptase, la Paris, *Sărutul*. Evenimentul era consemnat în istoria sculpturii universale ca act de naștere al volumului axiomatic. Interpretare sublimată a figurativului, *Sărutul* se definea ca volum monolitic, paralelipiped raportat la geometria în spațiu, deși, în mod uimitor, sculptura păstra deopotrivă virtuțile expresive ale emoției vieții, sentimentele intens trăite. *Sărutul* era axiomă filosofică, matrice universală a iubirii.

Momentul 1907 a înscris în istoria sculpturii moderne noutatea și șocul vizual determinate de valoarea morfologică și semantică a lucrării lui Brâncuși și, totodată, de valoarea conținutului ei filosofic și emoțional concentrat în esență și simbol.

Rămas în aria figurativului interpretat, Bourdelle crea *Heracles Arcaş*, afirmând îndrăzneţ în sculptura monumentală structura axială în X. Deschiderea şi extinderea materiei în puncte şi direcţii divergente, marele X spaţial al ansamblului impuneau construcţia sculpturii ca arhitectură dinamică în spaţiu. Continuată de axele unghiurilor adiacente implantate în direcţii diferite, uimitoarea compoziţie era completată de tensiunea energiilor şi de nervul inserat fiecărui element volumetric în parte. Asemenea unui nucleu de energii în explozie, destinat să pornească vijelios în expansiune în spaţiu, *Heracles* proiectează excentric sensul de direcţie curbă al arcului. Construcţia primeşte simbolic virtuţile descărcării energiei materiei către exterior. Temperamentul puternic al lui Bourdelle, concentrarea sculptorului fixată asupra problemelor formei arhitectonice, clarificarea principiilor compoziţiei au urmat drumul elaborării savante, cu această operă de maturitate.

Monumentul Generalului Alvear (1912–1923), destinat oraşului Buenos-Aires, a încununat eforturile teoretice şi practice ale lui Bourdelle. Ansamblul (bronz, 18 m) avea amplasat în centrul compoziţiei, la nivelul superior, statuia ecvestră a generalului, grupând la baza soclului patru figuri alegorice: *Forţa, Libertatea, Victoria* şi *Elocinţa*.

În istoria statuarei monumentale, sculptura ecvestră a cunoscut capodoperele realizate în Renaştere de către Donatello şi Verrocchio, epoca modernă înregistrând prin Bourdelle deschiderea către o nouă viziune a acestui capitol. Grandoarea şi gestul eroic al Generalului Alvear, salutul adresat mulţimii, implantarea fermă şi sugerarea mişcării dinamice a calului construiesc un ansamblu profund original. Soluţia întrupează asimilarea experienţei Renaşterii italiene, sublimată în viziunea modernă şi a monumentalităţii. Dintre cele patru alegorii ale ansamblului, *Forţa* este statuia care se impune ca excepţională prin superioara expresie a încordării interioare. Întreaga înfăţişare are dimensiune mitică. Personajul pare animat de focul sacru al unor inepuizabile energii vitale. Ideea elanului romantic, concretizată în alegoria *Victoria*, este impresionantă prin soluţia structurii sincopate. *Libertatea*, definită prin expresia triumfală de calm al spiritului, se alătură *Elocinţei*, simbol complementar retoricii. Nobilele proporţii degajă expresia superioarei armonii a spiritului. Întrupate în prezenţele monumentale ale tinerelor femei, statuile sunt concepute ca structuri solide şi forme arhitectonice robuste.

Acest ansamblu, animat de suflul geniului, ilustrează concepţia lui Bourdelle despre monument, teza sa estetică formulată ca univers al ştiinţei şi artei volumelor arhitectonice, ca sinteză şi arhitectonică a ansamblului în care sunt reunite „instinctul şi raţiunea, intuiţia şi ştiinţa, fantezia şi ordinea, libertatea şi metoda, fervoarea şi meditaţia" (Ionel Jianou).

În 1917 Bourdelle a realizat un alt monument, de astă dată la dorinţa polonezilor din Franţa. Noua capodoperă a lui Bourdelle, dedicată poetului Adam Mickiewicz şi luptei pentru libertate naţională a poporului polonez, destinată a fi expusă în Paris, a fost concepută ca o coloană omagială, decorată cu şase basso-reliefuri. În notele sale, Bourdelle menţionează intenţiile: „pentru monumentul Mickiewicz se impun trei teme – *poetul, principalele sale creaţii, naţiunea poloneză*". În acest scop sculptorul avea în atenţie prezentarea a trei aspecte: geniul, purtătorul gândirii şi naţiunea.

Soluţia plastică, originală şi de astă dată, propunea o nouă problematică axială. Compoziţia este concepută în axialitate crucială, având ca semnificaţii filosofice, prin verticală – legătura între pământ şi cer şi prin orizontală – deschiderea simbolică spre lume.

În partea superioară a coloanei se află, în relief înalt, *Epopeea Poloneză* - figură avântată purtând sabia ca pe o flacără. Coloana este încununată de statuia lui *Mickiewicz*, sculptură în *ronde-bosse*. Poetul este prezentat în mers, cu mantia fluturând romantic şi cu braţul invocând cerul. Privirea îndreptată către zări, atitudinea de pelerin-apostol al naţiunii definesc personajul învăluit în legendă. Poetul Mickiewicz, luptătorul pentru libertatea Poloniei, este unul dintre cele mai nobile simboluri ale spiritului dinamic şi revoluţionar al Europei răsăritene. Simbol al Poloniei luptătoare pentru independenţă, al intelectualităţii progresiste înfrăţite cu naţiunea, monumentul sculptat de Bourdelle rămâne mărturia dorinţei Comitetului franco-polonez, constituit în 1908. Realizarea acestei statui simbolice reprezentative întrupează ideea omagiului adus eroismului poporului polonez.

Al treilea monument, *Franţa salutând aliaţii*, consemnează momentul de apogeu al creaţiei lui Bourdelle (1925), statuia putând fi considerată capodoperă exemplară în statuara monumentală universală.

Proiectul monumentului, cu o înălţime de 4,50 m, a fost prezentat de sculptor la *Salonul de la Tuileries* din 1926. O altă versiune, cu înălţimea de

9 m, ornează Fortul Montauban la Briançon într-o arhitectură cu coloane, devenind în 1932 *Monumentul Morților din războiul din 1914-1918*. Un al doilea exemplar al operei a fost amplasat la Paris sub titlul *Monumentul Voluntarilor Forțelor Libere*.

Structura verticală ascensională, arhitectonica volumelor și sinteza construcției însumează chintesența experienței milenare a statuarei figurative monumentale, transferate în cheie modernă prin geniul lui Bourdelle.

Sintezele clasice ale monumentalității formulate în antichitate de sculptorii greci, de creația arhaică din secolul al VI-lea î.Hr. și de capodoperele lui Fidias din secolul al V-lea î. Hr., au primit în epoca modernă replica grandioasă a viziunii lui Bourdelle.

Franța salutând aliații primește atribute simbolice ale zeiței antice: frunzele de măslin ale păcii, lancea războinică și șarpele, simbol al înțelepciunii. Lancea războinică acompaniază figura sobră, clasică a Atenei moderne, construcția compozițională în piramidă amintind statuia *Athena Parthenos* sculptată de Fidias.

Rigorile arhitectonice și elanul eroic, specifice viziunii bourdelliene, înnobilează statuia Franței cu prestanța augustă a grandorii.

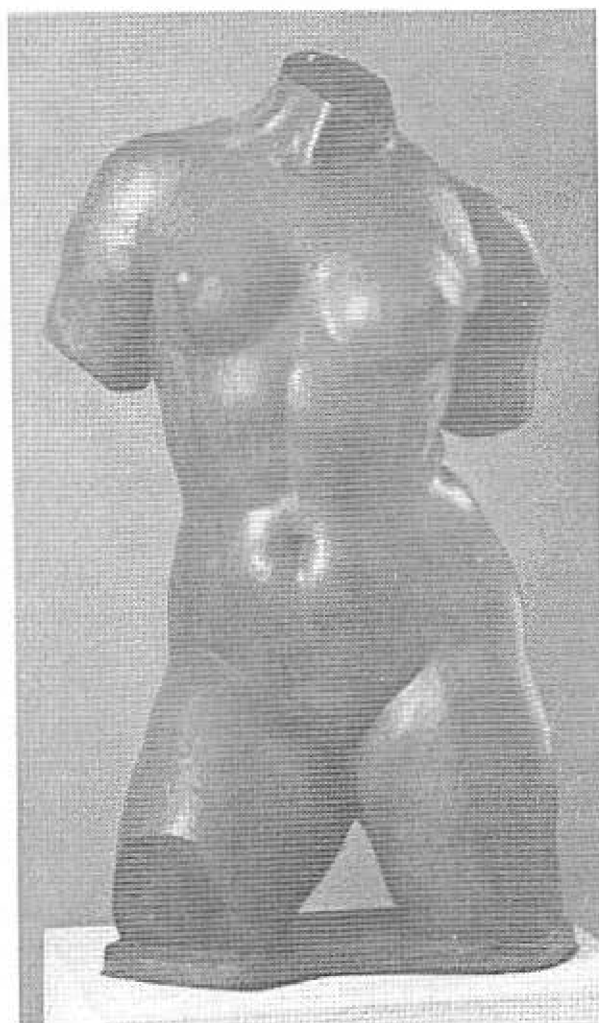
Brațul stâng este înălțat deasupra frunții în gest de salut adresat aliaților și ideii de fraternitate spirituală. Privirea, îndreptată către depărtările orizontului, atitudinea verticală și simbolurile evocă virtuți severe de tip inițiatic.

Monumentul, amplasat în parcul de la marginea orașului Montauban, este conceput ca sinteză a întregii gândiri filosofice și artistice a lui Antoine Bourdelle.

Sculptura secolului al XX-lea a devenit prin Antoine Bourdelle știință și artă a volumelor, definită în aria gramaticii ei specifice, univers deschis experimentului morfologic și expresiv.

Anii primelor decenii ale secolului al XX-lea au înregistrat în cultura europeană efortul artiștilor francezi de a finaliza opere sub semnul sintezei monumentale, fenomen vizibil, de altfel, nu numai în sculptură, ci și în pictură.

Neoimpresionismul și Postimpresionismul au restabilit dreptul picturii la sinteză, fenomen evident și în sculptura lui Bourdelle, Maillol și Despiau, artiștii francezi a căror creație a reconstruit forma în urma crizei generate de modelajul analitic rodinian.

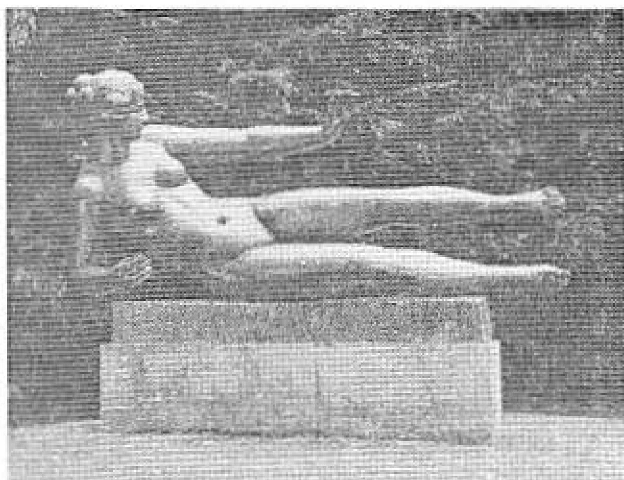


Aristide Maillol. *Tors de femeie*

MAILLOL
Nudul clasic. Sinteză și monumental

Aristide Maillol (1861-1944), pictor, realizator de tapiserii și sculptor, a expus pictură la *Salonul Independenților* din 1893, ocupându-se tot mai mult de sculptură, cu trecerea anilor. Devenit sculptor la patruzeci de ani, a expus pentru întâia dată în 1905, grație insistențelor lui Ambroise Vollard. Alături de Bourdelle și de Despiau, el figurează ca artist independent, aparținând Școlii franceze de sculptură.

Sinteza artei lui Maillol s-a pronunțat ca reacție contra stilisticii lui Rodin. Călătoria în Grecia i-a revelat lui Maillol sculpturalitatea arhitectonică a formei, volumetria formei spațiale. Sculptorul a întrunit revelațiile trăite în Grecia, în fața capodoperelor antice, cu grația spiritului francez într-o viziune echilibrată de tip clasic. Modernitatea operelor sale a cristalizat o originală viziune artistică în cadrul figurativului interpretat, nudul feminin fiind aria sculpturii pe care



Maillol. *Noaptea*

artistul francez a îmbogăţit-o cu un mare evantai de soluţii plastice şi nuanţe expresive. Formele pline şi senzuale ale siluetelor, volumele puternice, grandoarea ansamblului compoziţional s-au desăvârşit în viziunea monumentală modernă. Sentimentul vitalităţii vieţii, expresia forţei biologice stenice susţin armonios splendidul ansamblu al formelor feminine construite în arhitectura atitudinilor nobile şi simbolice. Amplasate în Grădina Tuileries *(La Pensée, Fructul, Acţinea înlănţuită, Omagiul lui Cézanne)*, bronzurile create de Maillol sunt o înaltă lecţie de sculptură, de ştiinţă şi artă poetică a formei şi sentimentelor umane de viaţă, de iubire, de armonie cu sine şi cu universalitatea.

Charles Despiau. *Portretul doamnei Agnes Meyer*



Creaţia monumentală a lui Aristide Maillol, înfiorată de vibraţia vieţii, nimbată de sentimentul demnităţii calme, de emoţionantul echilibru şi de pondere, a exercitat o mare influenţă asupra sculptorilor din întreaga lume.

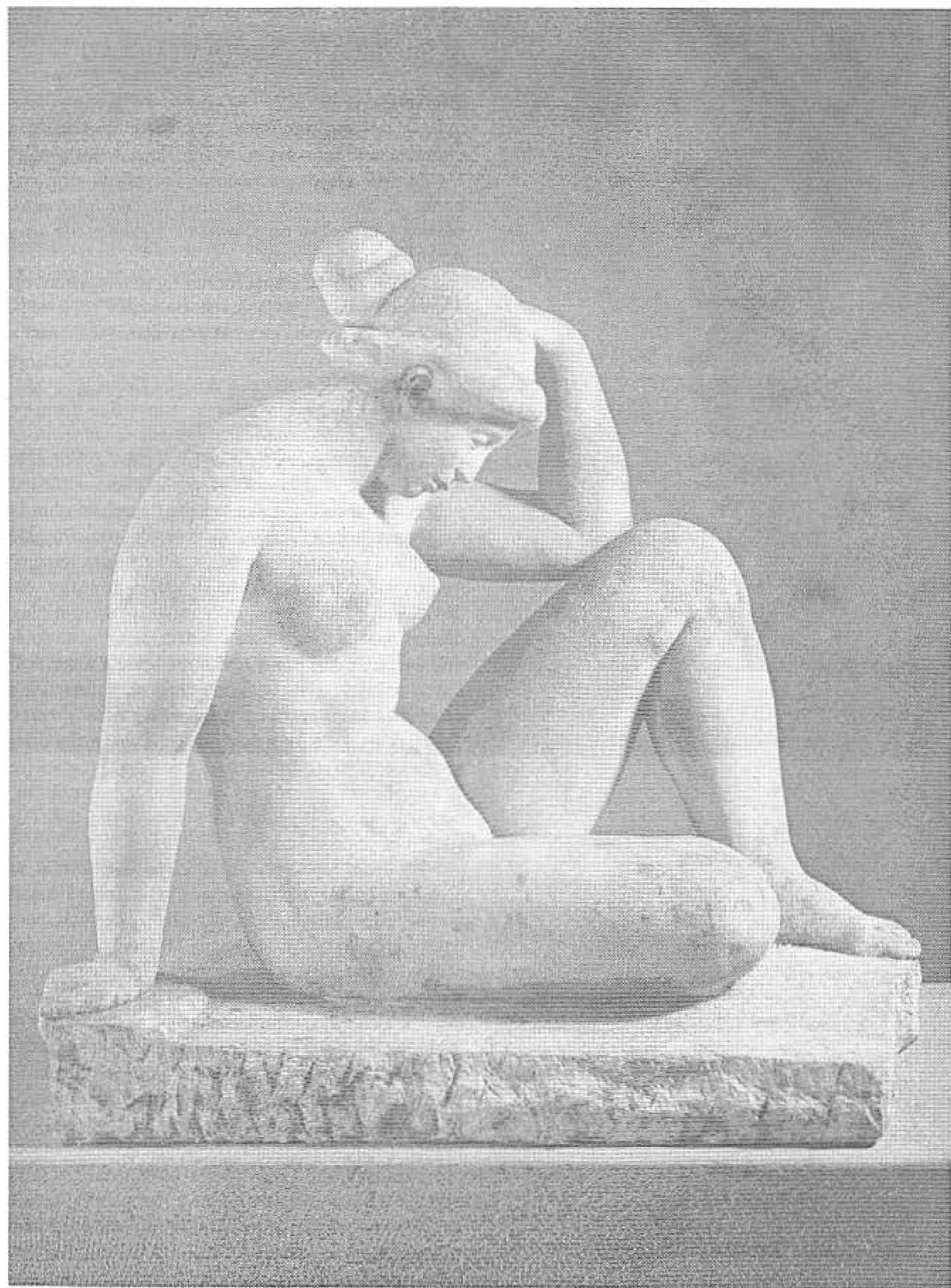
DESPIAU

Clasic şi modern. Metafizică şi transcendent în portretistică

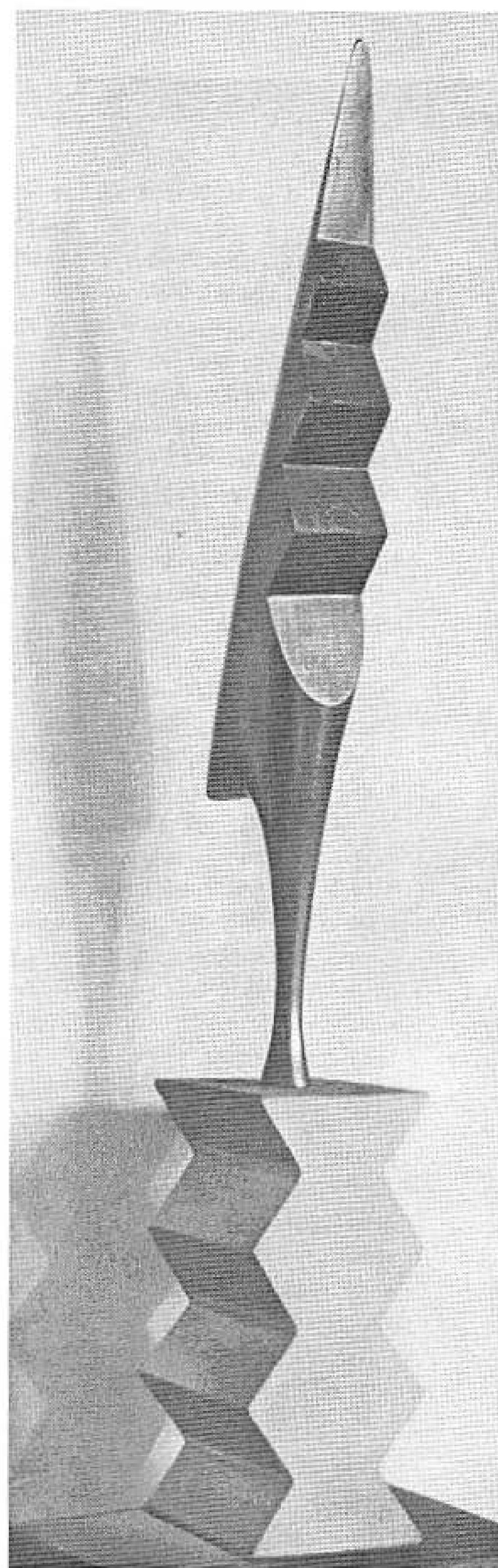
Charles Despiau (1874-1946), sculptor şi gravor, alăturat lui Maillol şi Bourdelle, completează prin creaţia dedicată portretisticii grupul independenţilor. Sensibilitatea şi vocaţia de modelator i-au atras atenţia şi interesul lui Rodin care l-a luat colaborator. Viziunea vibrantă a lui Rodin va găsi rezonanţe puternice în structura sensibilă şi delicată a lui Despiau. Sculptorul se va ralia însă curând grupului de tineri din jurul lui Maillol şi va contura o pregnantă viziune originală în portretistică. Mai puţin senzual decât Maillol, dar foarte înzestrat pentru descifrarea psihologiei umane, Despiau se va specializa în busturi şi capete de tinere femei (*Maria Lamy,* 1929; *Madame Pomaret,* 1934). În afara portretisticii, Despiau a abordat şi statuara monumentală în câteva mari sculpturi *(Eva,* 1925; *Baccantă,* 1929*)*.

Viziunea originală a lui Charles Despiau conturează o interpretare artistică bogată în inflexiuni psihologice, o expresivitate de mare subtilitate cu infuzie metafizică. Universul sensibil, nuaţarea trăirilor sufleteşti impregnată fizionomiilor sculptate de Despiau ating o înaltă expresie estetică amintind arta florentinului Desiderio da Settignano ale cărui opere create în Quattrocento sunt animate de fiorul metafizic. Contribuţia majoră a viziunii lui Charles Despiau înscrie în sculptura franceză a primelor decenii ale secolului al XX-lea sinteza în planul conţinutului. Portretele sculptate de el transferă analiticul psihologiei unui model din individual în marile generalizări ale categoriilor umane. Mai mult decât atât, este de semnalat capacitatea de transfigurare a fizionomiei şi înnobilarea acesteia prin expresia transcendent.

Cei trei mari sculptori francezi ai culturii plastice a secolului al XX-lea, Bourdelle, Maillol, Despiau, clasici ai sculpturii universale, au îmbogăţit estetica figurativului interpretat cu virtuţile înaltei expresivităţi artistice sublimate de spirit cu forţa monumentalităţii şi sintezei.



Maillol. *Mediterana*



Constantin Brâncuşi. *Cocoşul*

TITANUL
ŞI SCULPTURA SECOLULUI SĂU

BRÂNCUŞI

Constantin Brâncuşi (1876-1957) marchează punctul nodal al evoluţiei conceptelor estetice şi morfologice ale sculpturii moderne universale, prin *trecerea de la creaţia figurativă la cea abstractă*, păstrând, în acelaşi timp, *valorile filosofice ale artei perene şi expresia vieţii*.

Prin abstractizarea formei figurative, Brâncuşi a inovat radical gramatica şi dialectica sculpturii, punându-şi amprenta pe toată dezvoltarea ulterioară a acestei arte.

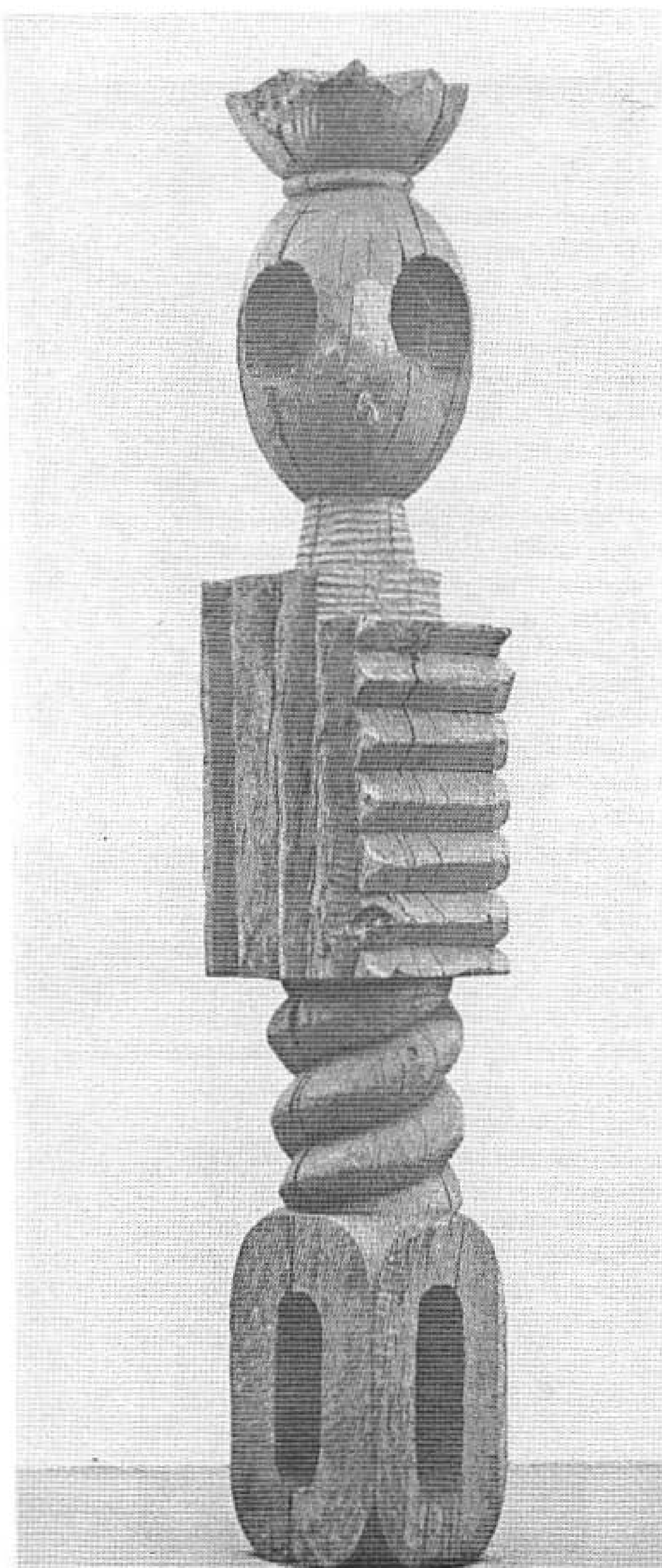
În mod deosebit şi-a dovedit Brâncuşi geniul prin modul în care a ştiut să simplifice formele *păstrând şi chiar amplificând esenţele semnificaţiilor filosofice, sentimentele, emoţia şi starea*. Formele aparent abstracte se transformă în simboluri emblematice încărcate de tensiunea vieţii şi a sensibilului. În locul unei *stilizări decorative* formele, transformate în volume primordiale, păstrează tensiunea temelor majore şi comunicarea de la suflet la suflet. Se dovedeşte, odată în plus, cum universul sensibilului, dimensionat de forţa personalităţii creatoare, este dinamul care animă şi pune în vibraţie secretă materia şi forma artistică. El este cel care creează, în final, ceea ce numim *viaţa formei, expresia şi spiritul formei*. Trăirile artistice imprevizibile, emoţia, reflecţiile, starea construiesc universul sensibil al creaţiei lui Brâncuşi, prin determinări creatoare în interprătrunderi reciproce şi perpetue ale conştientului, subconştientului şi inconştientului.

Născut în România, Brâncuşi s-a format în primii ani la Bucureşti, pentru ca în tinereţe şi în anii maturităţii, stabilit la Paris, să realizeze cea mai mare parte a creaţiei desfăşurată până la sfârşitul vieţii. De aceea, opera realizată în ţara natală, înglobând unele sculpturi din primii ani ai creaţiei, precum şi ansamblul finalizat în ultimii ani ai vieţii, respectiv opera testamentară de la Târgu Jiu, aparţin, în fapt, patrimoniului cultural românesc, ceea ce ne îndreptăţeşte să le analizăm în cadrul sculpturii româneşti din secolul al XX-lea. Marea parte a operei a fost creată în Franţa, artistul traversând o evoluţie complexă în trecerea de la figurativ la figurativul interpretat şi la abstract. Axiomele filosofice şi morfologice ale sculptorului român rămân „chei de boltă" ale sculpturii universale, soluţiile oferite de Brâncuşi constituind sintezele estetice de la care au pornit mai departe experienţele artistice novatoare ale sculptorilor secolului al XX-lea.

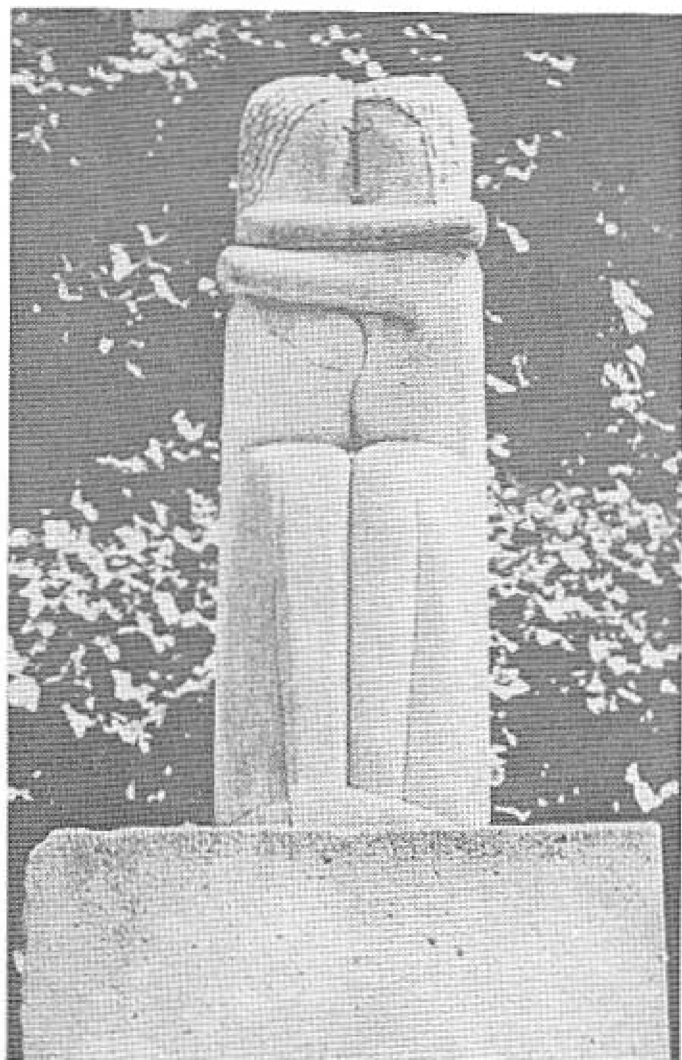
Când în 1904 Brâncuşi a plecat în lunga călătorie din Bucureşti către Franţa, s-a oprit în capitalele importante ale Europei, rămânând o perioadă la München pentru a frecventa atelierele Academiei Regale de Belle Arte. Ajuns la Paris, Brâncuşi păşeşte foarte curând în cartierul Montparnasse, atelierul său devenind centrul întâlnirilor artiştilor reprezentativi ai avangardei pariziene. Destinul lui Brâncuşi s-a desfăşurat în unicul sens al descifrării forţei geniului său creator, al meandrelor line, dar continue ale ascensiunii decantării spirituale şi creatoare. Primii ani ai activităţii pariziene a lui Brâncuşi au înscris afirmarea capodoperelor de început: *Rugăciunea*, *Cuminţenia pământului* şi *Sărutul*. Triada cristaliza evoluţia către sinteza *figurativului interpretat*, sublimarea formei de la *mimesis la geometria în spaţiu*. Noutatea viziunii anula orice reper premergător al tradiţiei. Cu fiecare lucrare, cu fiecare an care trecea eliberarea din figurativul recognoscibil şi decantarea către abstractizare se manifesta cu tot mai mare dezinvoltură.

Vom puncta etapele evoluţiei operei lui Brâncuşi, modificările morfologice ale lucrărilor create de sculptor în Franţa, respectiv în perioada 1907–1957.

În 1907 Brâncuşi crea *Sărutul*, sinteză a aspiraţiei sculptorului către formele esenţiale. De astă dată volumul s-a transformat în unică formă. Pentru întâia dată în sculptura europeană modernă, sculptura se esenţializa în corp volumetric, devenea sculptură de tip monolitic, în aceeaşi măsură, **ansamblu** şi **volum**. **Paralelipipedul** conceput de Brâncuşi săvârşea saltul în revoluţia gândirii plastice moderne a secolului al XX-lea. În următorii ani **formele ovoidale** şi **sferice** îşi fac apariţia în reluări tot mai simplificate până la epurarea lor extremă. Brâncuşi a ajuns la forme axiomatice, la **volume geometrice desăvârşit spaţiale**. **Ovoidul** (*Muza adormită*, bronz polisat, 1910; *Sculptura pentru orbi*, 1920, marmură; *Începutul lumii*, 1924, bronz), **sfera** (*Prometeu* 1911, marmură), **cilindrul** (*Tors de băiat*, 1916, lemn de arţar), **conul** (*Vrăjitoarea*, 1916, lemn), **poliedrul** (*Coloana fără sfârşit*, 1937, fontă metalizată) au pătruns în lumea formelor sculpturale, ele întrunind, în acelaşi timp, însuşirile de **volume esenţiale** şi de **forme primordiale**.

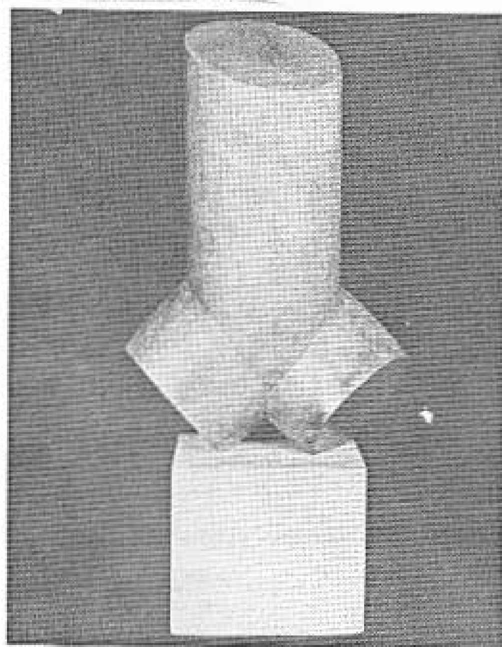


Brâncuşi. *Regele regilor*



Brâncuşi. *Sărutul*, Cimitirul Montparnasse, Paris

Brâncuşi. *Tors de băiat*



Brâncuşi atinsese un capăt al axei cunoaşterii. Esenţialul era împlinit în plan teoretic şi practic. ***Sculpturalul*** şi ***spaţialul***, concepte caracteristice sculpturii, au dobândit virtuţi de esenţialitate. Brâncuşi a construit o gramatică plastică deopotrivă animată de simbolica ideilor filosofice. **Abstractizarea formei** atinsese performanţa cea mai înaltă prin **păstrarea conţinutului filosofic şi a expresiei vieţii**.

De la *Noul născut* prin evoluţia către suita *Domnişoara Pogany* şi suita *Cocoşul* sau suita *Pasărea*, până la *Ansamblul de la Târgu Jiu*, geometria a atins maximele de sinteză formală şi maximele de puritate şi de nobleţe a expresiei.

Axa Fidias-Michelangelo-Bourdelle-Brâncuşi înscria sensul ascendent al descifrării secretelor sculpturii şi al misterului expresiei artistice, al vieţii şi spiritului formei.

Locul de părinte al sculpturii moderne, ocupat de Brâncuşi, s-a definit an după an, expoziţie după expoziţie. Receptarea modernităţii operei lui a început în Statele Unite încă din 1911, cu ocazia etalării fotoreproducerilor, executate de Edward Steichen, după esenţialul operei lui Brâncuşi şi apoi în 1913 cu participarea la expoziţia de la New York „Armory Show", acelaşi an aducându-l în atenţia publicului şi criticilor de artă la Chicago, Boston şi Londra. În anii următori sculptorul expune la New York, Chicago, Paris şi la Bienala de la Veneţia.

Scandalul senzaţional declanşat în1926 de procesul intentat de Brâncuşi vamei Statelor Unite i-a consolidat faima mondială şi a consfinţit principii estetice noi a căror forţă a învins legea şi a obligat-o să-şi plece fruntea. Critici, artişti şi editori, directori de muzee s-au angajat în lupta cu obtuzitatea, cu reaua credinţă şi cu ignoranţa reprezentanţilor vamei newyorkeze. A doua şi a treia expoziţie personală a lui Brâncuşi deschise în America, participările în următorii ani la expoziţiile din Europa şi Statele Unite i-au adus recunoaşterea internaţională. Prezenţa operelor sculptorului în expoziţii organizate în marile oraşe ale Americii a făcut cunoscută şi apreciată viziunea originală a sculptorului. În 1933 Marcel Duchamp îi organizează la New York cea de-a treia expoziţie personală. În anul următor Brâncuşi expune la Bruxelles, la Palais des Beaux Arts, împreună cu Picasso, Klee, Mirò şi Kandinsky. În 1936, la expoziţia „Art of Today" organizată la *Albright Art Gallery* din New York, expoziţie în care au figurat opere ale sculptorilor Calder, Giacometti, Lipschitz, artistul român a fost apreciat ca cel mai mare sculptor al erei moderne („the greatest sculptor of the modern era").

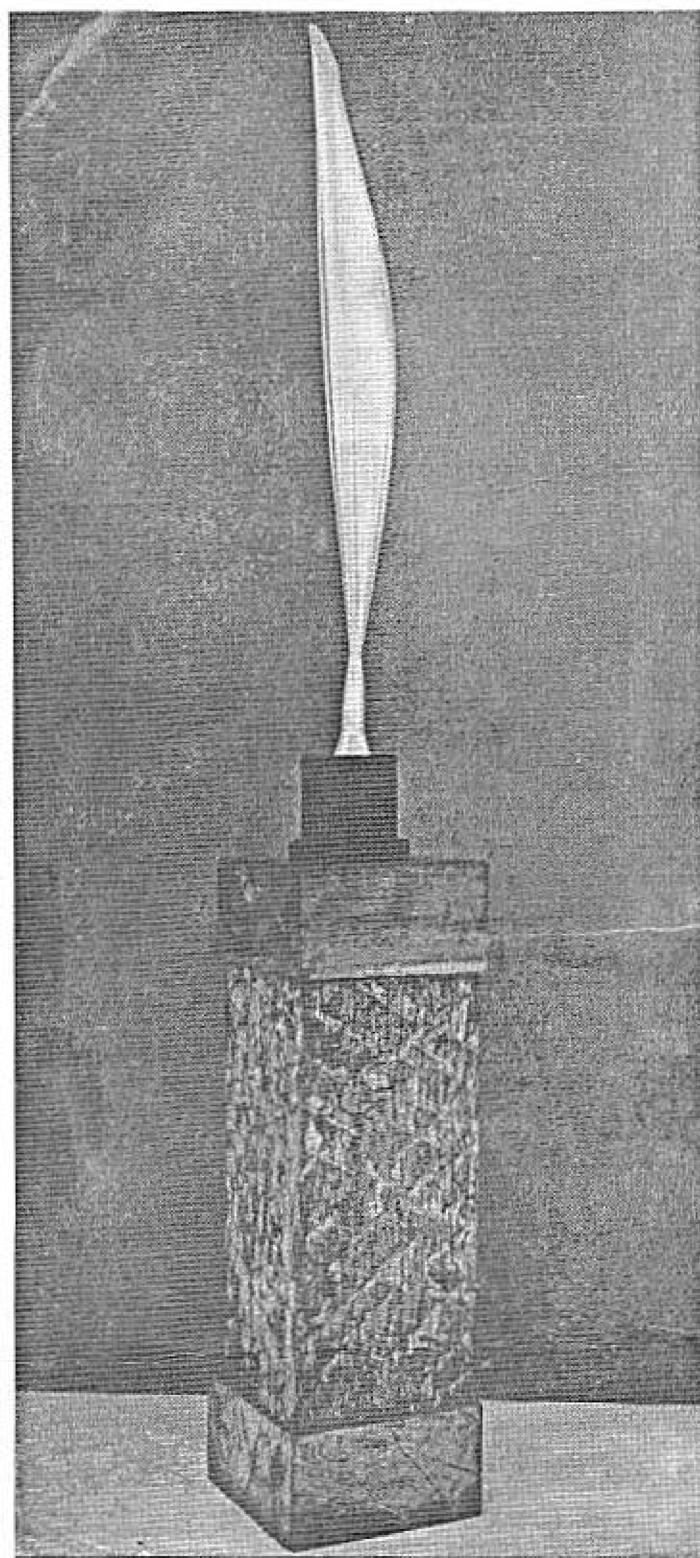
După cel de-Al Doilea război mondial, cu fiecare expoziție, prestigiul și celebritatea sculptorului au crescut, Brâncuși continuând să adauge creației de până atunci noi capodopere. Anul 1940 a înregistrat prima versiune în lemn a lucrării *Broasca țestoasă*, iar în 1943, a doua versiune. *Cocoșul*, ultima sa lucrare, s-a încheiat în 1949.

În 1954, un număr de 19 lucrări ale sculptorului aparținând colecției Arensberg a trecut în patrimoniul Muzeului de artă modernă din Philadelphia cu indicația de a fi permanent expuse. În anul următor la Muzeul S.R.Guggenheim a fost deschisă o retrospectivă a artistului reunind 59 de sculpturi și 10 desene și guașe pentru ca această expoziție de la New York să se redeschidă la Muzeul de Artă din Philadelphia.

Lucrările din bronz aflate în atelierul din Paris au devenit mai luminoase și mai strălucitoare datorită șlefuirii lor zi de zi de către artist sau de un angajat special. Ansamblul lucrărilor din Impasse Ronsin, donat prin testament statului francez, a fost propus de Brâncuși să figureze în cadrul Muzeului Național de Artă Modernă. După moartea sculptorului (16 martie 1957), André Malraux, ministrul de stat însărcinat cu afacerile culturale, a inaugurat în sălile Muzeului Național de Artă Modernă din Paris atelierele reconstituite ale marelui sculptor.

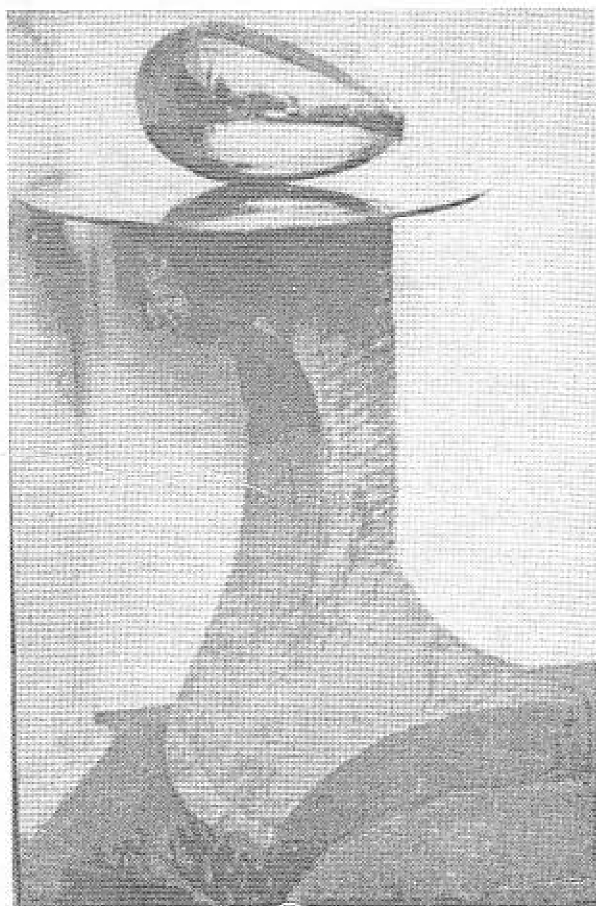
Brâncuși a fost o personalitate fascinantă prin geniu, simplitate și înțelepciune, prin forță biologică, originalitate și disciplină a muncii. Apollinaire, Marcel Duchamp și Modigliani, Fernand Léger, A.Gleizes și Metzinger, G.Duhamel, Ch.Vildrac, André Gide, Paul Valéry, Ezra Pound, James Joyce au fost numele avangardei artistice montparnassiene care i s-au alăturat cu admirație omagiindu-i geniul.

Despre semnificațiile și valoarea operei și personalității lui Brâncuși, teoreticianul și profesorul Jean Cassou scrie în prefața volumului consacrat sculptorului: „Germenele, oul, trunchiul, zborul, somnul, sărutul și numărul, toate cauzele universului se regăsesc, identice lor însele, în cauzele operei de artă și în figurile pe care artistul le ordonă pietrei și metalului. Niciodată, în mâinile nici unui sculptor, sculptura nu s-a apropiat de o atât de desăvârșită reprezentare a esențelor".

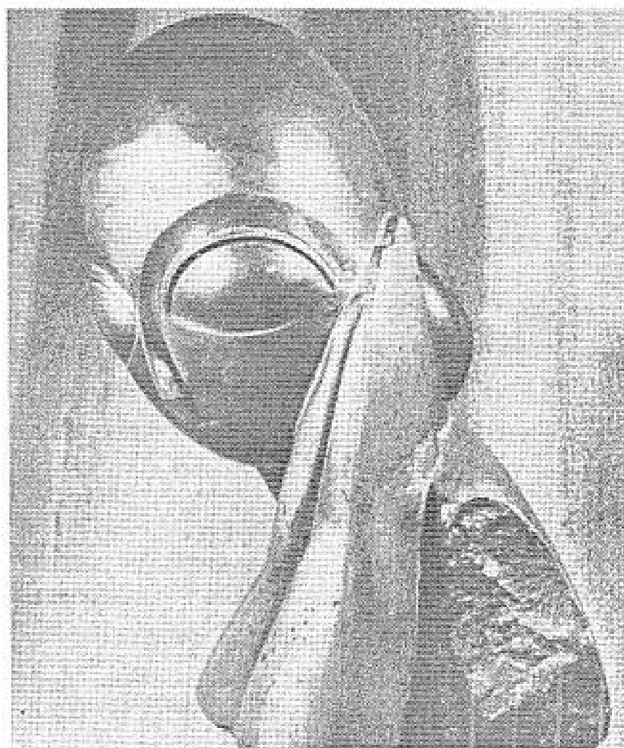


Brâncuși. *Pasăre în spațiu*

Mit și realitate, opera și personalitatea lui Constantin Brâncuși înscriu în cultura contemporană repere estetice, morfologice și filosofice care au desemnat orizonturile gândirii plastice ale lumii secolului al XX-lea, aspirațiile și tendințele ei superlative.



Brâncuşi, *Începutul lumii*



Brâncuşi. *Mademoiselle Pogany*

MAREA GENERAŢIE. GLOBALIZAREA CONCEPTELOR MORFOLOGICE

MOORE, GIACOMETTI, CALDER

Ceea ce au însemnat Florenţa şi Roma pentru artiştii ţărilor europene de-a lungul multor secole, a însemnat Parisul pentru artiştii epocii moderne. Sosiţi de pretutindeni, grupaţi pe afinităţi artistice şi prietenii, tinerii au găsit în capitala artelor mult râvnita libertate. Cartierul Monmartre, sediul impresioniştilor, a fost părăsit de artişti în primii ani ai secolulului al XX-lea pentru cartierul Montparnasse. Boema şi avangarda şi-au consumat pătimaşele destine în Montparnasse, în modestele ateliere şi în aerul înfierbântat al spiritelor contradictorii din cafenelele devenite mai târziu celebre. Aproape că nu există artist al epocii care să nu se fi înmiresmat de atmosfera liberă a cartierului Montparnasse. Cei mai mulţi au înscris în cultura universală a scolului viziuni, concepţii, opere originale care constituie astăzi orgoliul spiritualităţii universale. Ruşi, lituanieni, români, americani, italieni sau japonezi vor construi un nou mod de a gândi în planul culturii.

Mulţimea talentelor manifestate în sculptura univesală a secolului include personalităţi remarcabile de rangul unor **Pevsner** şi **Naum Gabo**, **Germaine Richier** şi **Max Ernst**, **Gargallo**, **Arp**, **Laurens** şi **Lipchitz**, **Archipenko**, **Duchamp-Villon** şi **Zadkine**, **Marino Marini**, **Manzu** şi **Lardera**.

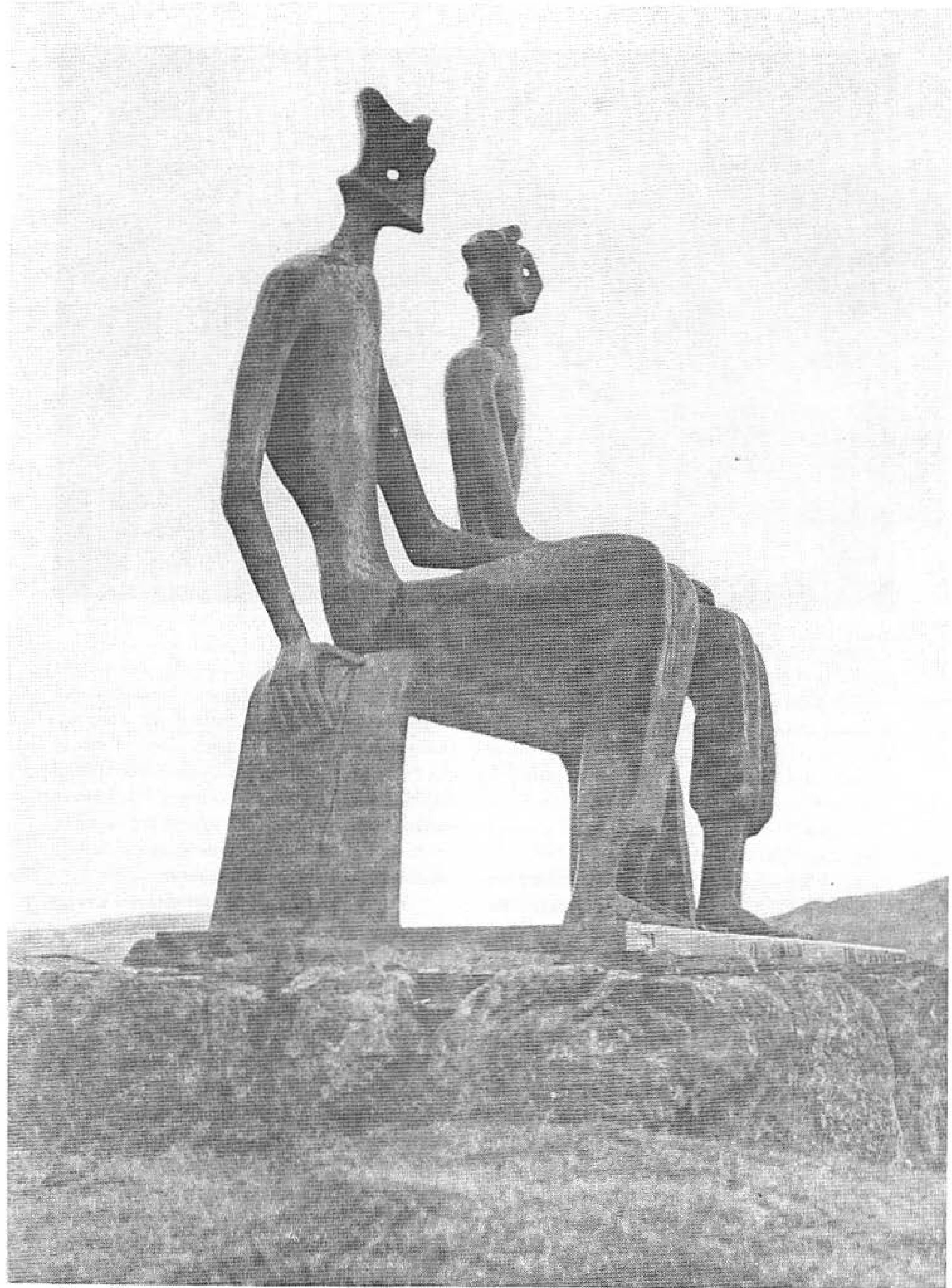
Spaţiul ne obligă să ne restrângem la analiza doar a sculptorilor a căror creaţie a înrâurit creaţia generaţiilor de sculptori de pretutindeni.

Printre numele de vârf ale sculpturii secolului al XX-lea, făuritoare de noi modalităţi morfologice şi stilistice, se numără cele ale lui **Henry Moore**, **Alberto Giacometti**, **Alexander Calder**.

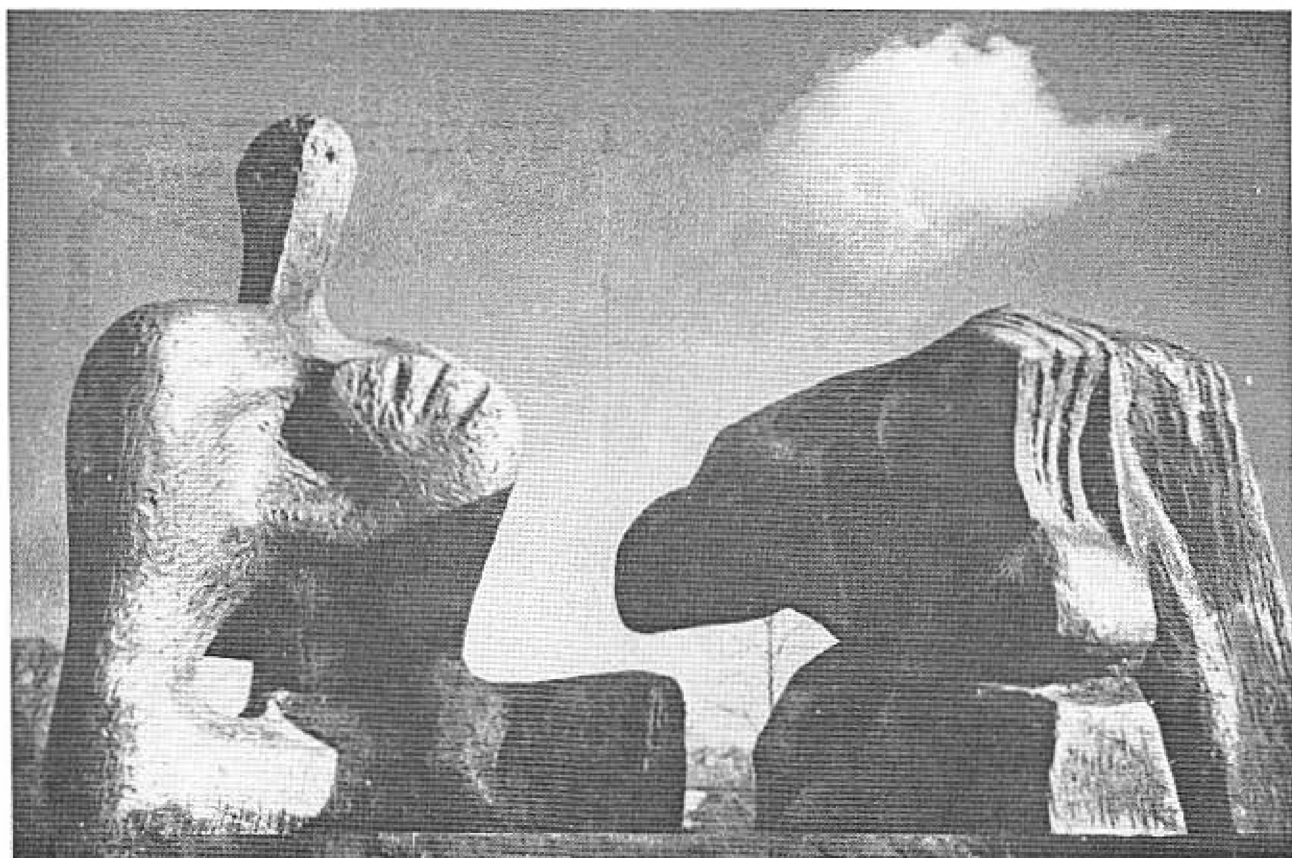
MOORE

Monumetalitate şi spaţial

Henry Moore (1898-1990), personalitate de răscruce în evoluţia sculpturii universale a secolului al XX-lea, este creatorul unei opere ale cărei principii au stabilit rigori morfologice complementare cuceririlor precedente. Problemele noi aduse de Moore în sculptură au evoluat pe firul arhitectonicii formelor



Henry Moore, *Regele şi Regina*



Moore. *Figură în repaus*

masive şi al dramaticului dialog dintre plin şi gol. Studiile după capodoperele antice aflate în British Museum din Londra şi în muzeele europene, schiţele şi desenele realizate după monumentele din Franţa şi Italia, revelaţiile trăite în faţa sculpturii Renaşterii, a operelor florentine ale Quattrocento-ului şi îndeosebi ale sculpturilor lui Michelangelo au asigurat artistului englez înţelegerea complexă a *formei* în sculptură. Extraordinara şansă de a putea studia în muzeul din Londra capodoperele lui Fidias, de a le putea revedea la intervale de timp şi a medita astfel asupra unor noi repere, a reveni asupra lor la etape diferite ale înţelegerii formei şi spaţiului, consemnează liniile de forţă ale iniţierii şi cristalizării artistice a personalităţii lui Henry Moore. Lucrări realizate de sculptor la diferite intervale de timp mărturisesc puternica influenţă primită prin lecţia operei lui Fidias despre **ritm plastic** şi **fluiditate a drapajului**. Lucrări ca *Fecioara cu pruncul* (1943–1944, piatră), *Grup de familie* (1946, bronz), *Tors drapat* (1953, bronz) şi variante pe aceste teme vădesc ecourile lecţiei greceşti şi ale asimilării acesteia de către Moore în viziune personală. *Figură în repaus* UNESCO, Paris soluţionează în cheie modernă problema spaţialului fidiac. Moore face trimiteri la structura spaţială a lui *Dionisos* sculptat de Fidias şi etalat la British Museum în sala destinată sculpturilor *Parthenonului*. Lucrări de debut precum: *Mama şi copilul, Capul unei tinere, Tors* realizate în anii 1922-1923, iar apoi în anii următori compoziţii cioplite în piatră şi marmură cu subiecte reluând tema maternităţii şi a portretelor au adăugat preocupărilor lui Moore de până atunci figurile aşezate şi formele şerpuitoare sau chipurile expresioniste.

Evoluţia conceptului de **arhitectonică a volumului** a marcat în anii '20 opere inspirate de sculptura mexicană veche. De la volumele compacte geometrizate şi delimitate sintetic (*Mamă şi copil*, 1924–25), interpretarea sculptorului va tinde către figurativul volumelor masive şi pline articulate în convexităţi şi concavităţi, în creşteri şi descreşteri ale materiei în spaţiu (*Fecioara şi pruncul*, 1943–44). Imediata perioadă a adus ca noutate în grupurile de familie (*Două femei stând*, 1945; *Grup de familie*, 1945–49) intervenţii de tip expresionist, chipurile umane ale compoziţiilor primind desfigurări evocatoare ale urmărilor de la Hiroşima. Obsesiile războiului, cu puternic caracter de duritate şi de agresivitate, sunt vizibile în bronzuri (*Cap cu cască*, subiect reluat în mai

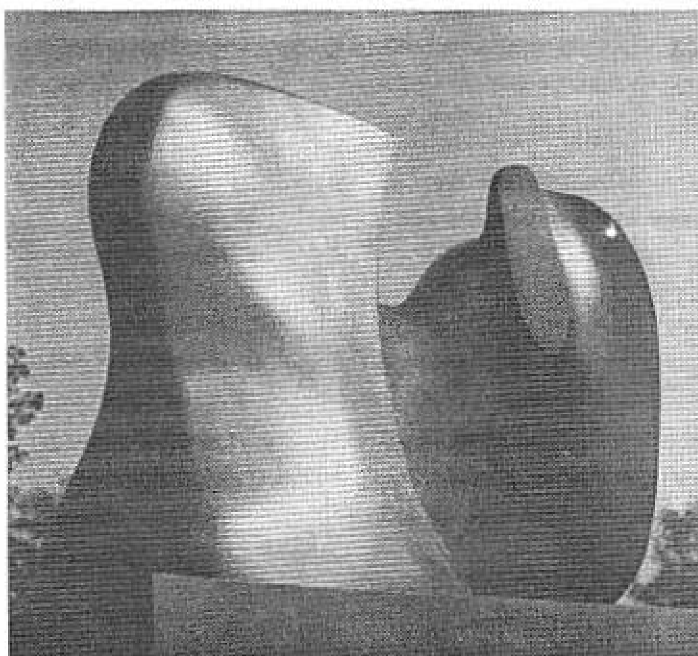
multe variante, *Războinic murind,* 1956–57), imagini persistente până prin anii '60 (*Cap: Ciclop,* 1963).

Anii '50 au caracterizat opera lui Moore prin aspirația sculptorului către decantările nonfigurative, către viziunea contorsionată a materiei, a dialogului dramatic dintre plin și gol. Lucrări ca *Figură în repaus* (reluată în nenumărate variante și tratată în diverse materiale, în lemn de ulm, travertin și bronz), *Figură în repaus, articulată în două forme* (1966, travertin roșu) sau *Figură în lamă de cuțit* (1961, bronz), rezultat al complicatei probleme de *punere în spațiu* a structurii torsionate, punctează axele cardinale ale ascensiunii complexe a artistului, sinteza estetică spre care a aspirat întreaga viață Henry Moore, anume **arhitectonica formei** și **spațialul ei, expresia monumentală** și **grandoarea sentimentului**.

Printre capodoperele sculptorului sunt de amintit *Regele și regina* (1952–1953, bronz), *Războinicul cu scut* (1953, bronz), *Războinic murind* (1956–1957, bronz) și *Figură în repaus* (1957, marmură-travertin, UNESCO, Paris), precum și variante ale *Figurii în repaus*, în două sau în trei piese. Cele mai multe opere realizate în bronz sunt prezente în diferite orașe ale lumii și pe diferite continente.

Viziunea expresionistă a lui Henry Moore, înfrățită cu sensuri simbolice ale stilisticii suprarealiste a operei unui Max Ernst sau Ives Tanguy, copleșește în primul rând prin tensiunea dramatică și prin monumentalitatea formelor și ansamblului.

Materia spațial plonjată în plinuri și goluri, asemănătoare cu trunchiuri umane mutilate sau cu structuri ale fosilelor, imaginarea formelor figurative sau nonfigurative sunt animate de **sentimentul grandorii naturii și universului.** Fantezia și viziunea *biomorfismului* unor sculptori și artiști ca Moore, Hans Arp, Barbara Hepworth sau Juan Miró au împrospătat universul imagistic al sculpturii secolului. Interpretarea, aproape abstractă, inspirată din elementele lumii naturale, incluzând rocile, plantele, apa, zăpada, copacii, anatomiile umane și animale, organismele microscopice și chiar planetare, dezvoltă qvasi-abstract forme evocatoare ale lumii organice, apreciate ca „biomorphe".



Moore. *Două forme în tăiș de cuțit*

Moore evocă vertebre, oase ale fosilelor preistorice, pietre, creșteri și descreșteri ale reliefului natural. Într-o situare simetrică, biomorfismul și fantezia din sculpturile lui Moore fac „pendant" cu *Suprarealismul* lui Miró, cu opere precum sculptura în bronz, intitulată *Pasărea lunară*, imagine care intrigă și stimulează visul, imaginația și creația fantastică în forme fabuloase.

Moore, asemenea artiștilor suprarealiști, a introdus ideea fuziunii și combinării surselor disparate, crearea fantasticului și integrarea unor forme hibride. Ceea ce este extraordinar în discursul estetic al operei lui Moore și copleșește determinând admirația este respirația grandorii ansamblului, sentimentul recreării formelor originare ale universului.

Operele sculptate de Henry Moore construiesc corelarea volumelor masive cu materia,masa și gravitația,corelarea conceptelor de spațiu fizic și spațiu virtual. Dialectica dintre plin și gol, materie și nonmaterie, definește sculpturile lui Henry Moore ca artă a volumelor în conflict cu forța dimensiunilor infinite ale spațiului.

Marea personalitate a sculptorului englez a marcat traseele **evoluției artei volumelor pe făgașul monumentalului arhitectonic** și al **performanțelor spațialului.**

GIACOMETTI
Spațiul metafizic

Alberto Giacometti (1901-1966), elvețian de origine, a primit primele informații și pregătiri artistice în familie, tatăl său fiind pictorul Giovanni Giacometti. Născut în sudul Elveției, sculptorul va fi marcat de atmosfera artistică trăită în familie și de prezența tatălui său, alături de care va vizita Italia, în primii ani ai tinereții. Studiile libere efectuate la Roma și Florența, iar apoi la Paris au fost completate în atelierul sculptorului Alexandre Archipenko și la Academia de artă *La Grande Chaumière*, cu Antoine Bourdelle. Contactele cu lumea artistică a cartierului Montparnasse, colaborarea și participarea alături de artiștii suprarealiști pregătesc apariția operelor lui Giacometti în viața artistică pariziană, sculpturile fiind etalate în prima sa expoziție personală din 1932. Doi ani mai târziu Giacometti se află la New York cu o nouă expoziție personală despre care André Breton se exprimă elogios în câteva articole dedicate sculptorului.

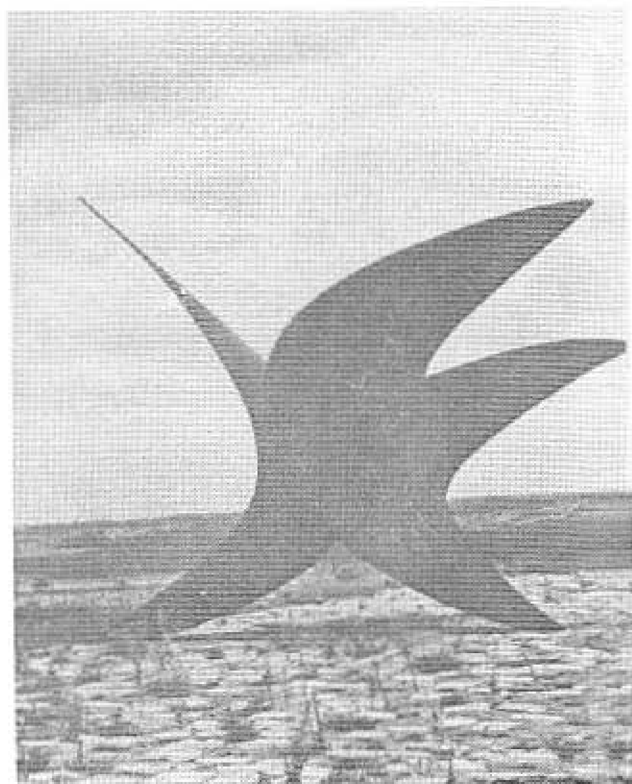
Alberto Giacometti. *Bărbat mergând*



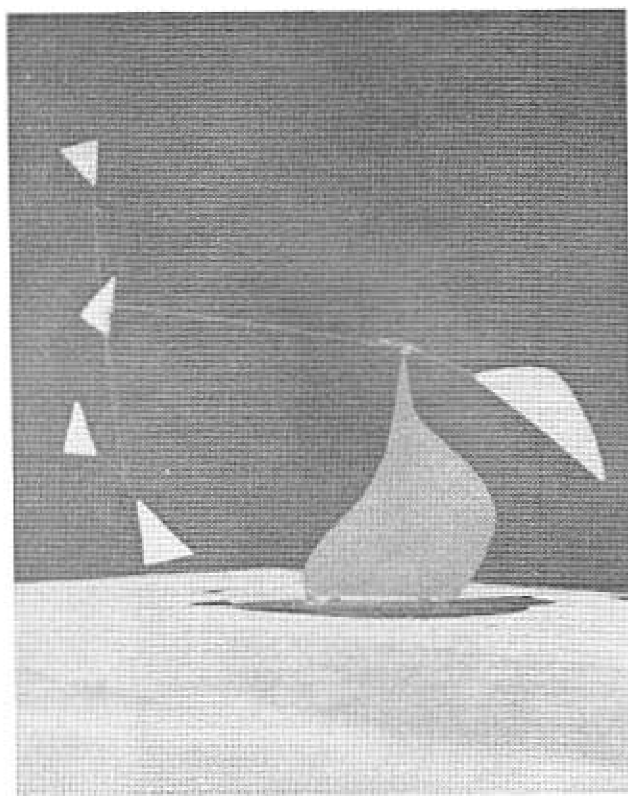
Estetica Suprarealismului a influențat viziunea sculptorului ani de-a rândul, iar adeziunea sa la principiile grupării artistice i-a asigurat participările la expozițiile suprarealiste până în anii Primului război mondial. Plecarea în Elveția în timpul războiului va fi urmată de revenirea la Paris în 1945 când viziunea artistului formulează originala interpretare a „ figurilor alungite". Anii următori, bogat animați de numeroase expoziții și participări în viața artistică, franceză și americană, îl impun în plan internațional pe Giacometti printre figurile remarcabile ale sculpturii.

Opera sculptorului elvețian poate fi analizată din două unghiuri, prima parte a creației până în 1925 în care influența Suprarealismului și Dadaismului l-au definit ca adept al folosirii formulei obiectuale și a structurilor axiale geometrice caracterizate prin ritmica și strania inserție filiformă și, a doua etapă, desfășurată după 1925, până la moartea artistului, etapă definită prin viziunea sculpturilor filiform-verticale, ecouri ale morfologiei etrusce din Antichitate.

Morfologic, restrâns la verticalitatea axială în această a doua etapă a creației, Giacometti impune o interpretare originală în planul expresiei artistice. O tipologie umană, pătrunsă de transa metafizică, metamorfozează fizionomiile ca pătrunse de fiorul magnetic al chemării ființei umane spre tărâmuri aflate în afara realităților concrete. Orizontul spiritual al artei metafizice a lui Giacometti, materia macerată a firelor metalice ale siluetelor scheletice amintind de ființele prinse sub lava Vezuviului pompeian, se întrunesc în acordul stilistic modern al traseelor *Suprarealismului* și *Picturii metafizice*, în viziunea stranie și misterioasă a dialogului spiritului artistic cu lumi aflate în afara vizibilului.



Alexander Calder. *Trei aripi stabile*



Calder. *Mobil*

CALDER

Sculptura nonfigurativă. Stabile şi mobile

Alexander Calder (1898). Originea americană a sculptorului şi structura sa nonconformistă, spiritul cercetător dublat de spiritul tehnic l-au definit pe Calder printre inovatorii îndrăzneţi ai morfologiei şi semanticii sculpturii secolului XX.

După studii de inginerie (1915–1922), Calder a lucrat ca inginer în proiectare şi cercetare la diferite Companii de asigurări din diferite oraşe din SUA. În anii 1922–1924, preocupat de artă, Calder se află printre studenţii din New York pentru ca apoi, în 1926 să se afle la Paris în cartierul Montparnasse la Academia de Artă *La Grande-Chaumière*. Anii tinereţii i-au fost marcaţi de spiritul liber al atmosferei artistice din cartierul boemei pariziene. Printre primele lucrări remarcabile Calder elaborează două tipuri de structuri axiale grupate în *Sculpturi Mobile* şi *Sculpturi Stabile* (numite astfel de Marcel Duchamp şi respectiv de Hans Arp). Problemele noi abordate de Calder au creat sculpturii orizontul unui nou spaţiu plastic. Mişcarea *Mobilelor* lui Calder răspunde sensurilor tehnologiei secolului al XX-lea, intervenţiei tehnice înfrăţite cu „regnul mecanic" caracteristic epocii. Acoperite cu tonurile pure ale culorilor primare albastru, roşu, galben, metalele lui Calder se desfăşoară fie implantate asemenea arborilor în pamânt, fie ca vegetaţii suspendate de un ax. Problema nouă introdusă de Calder încă din anii 1930-1932 în structura axială a fost mişcarea fizică a sculpturii, deplasarea fizică a materiei în spaţiu. *Mobilele* sale sunt asemănătoare unor balanţe cu braţe extensibile, la capetele cărora semnele – în forme de palete sau de sfere – primesc altă direcţie spaţială, la cea mai uşoară adiere a curenţilor de aer. Aspiraţia lui Calder primea formă concretă. Drumul traversat de arte o dată cu sugestia mişcării în pictura futuristă evolua spre concreteţe obiectivă în mişcarea fizică, propriu zisă, a sculpturii mobile. Realizările lui Calder deschideau orizontul experimental al sculpturilor elveţianului Jean Tinguely sau către formulele cinetismului performant al atâtor sculptori înfrăţiţi cu tehnologia contemporană.

Viziunea tonică şi optimismul, degajate de ansamblurile construite de Alexander Calder, aspectul festiv al sculpturilor sale, monumentale sau fragile, vestesc dimensiunea noului şi a inventivităţii, unele dintre căile cercetării şi afirmării libertăţii maxime de exprimare a creaţiei artistice a secolului al XX-lea.



Ivan Meštrović. *Indian cu arc*



Marino Marini. *Cavaler*

Pablo Gargallo. *Arlechin cu flaut*

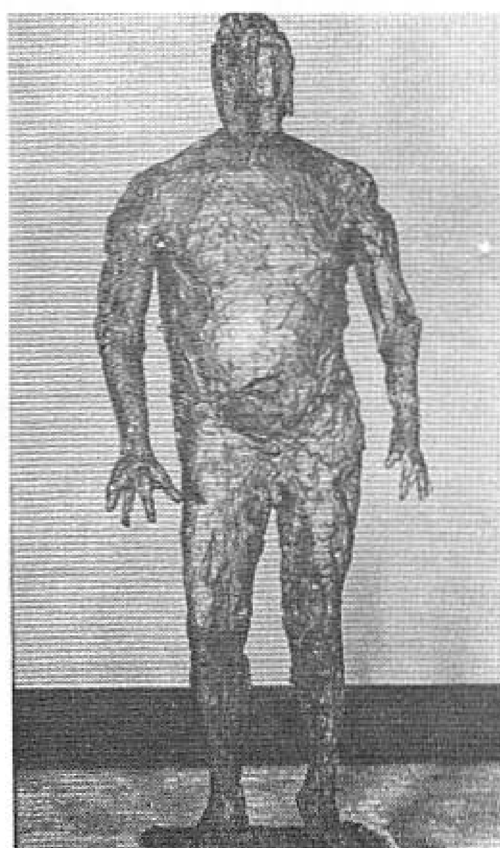
Umberto Boccioni. *Unică formă cu continuitate în spațiu*





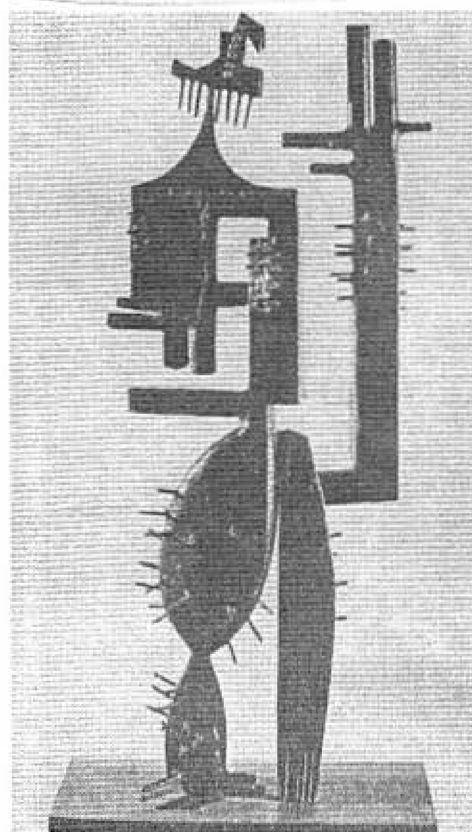


Raymond Duchamp-Villon. *Marele Cal*



Germaine Richier. *Furtuna*

Julio Gonzales. *Omul cactus*

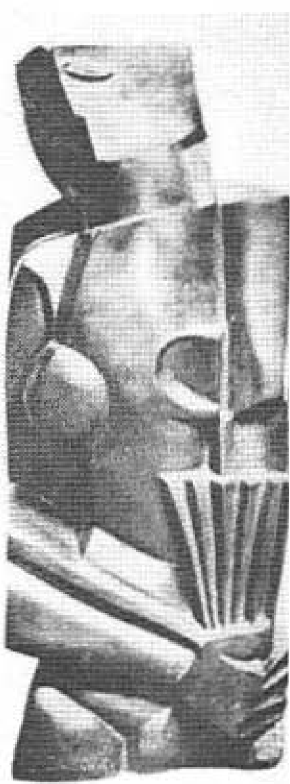


Jean Ipousteguy. *Poarta*





Alexandre Archipenko. *Femeie mergând*



Ossip Zadkine. *Femeie cu evantai*

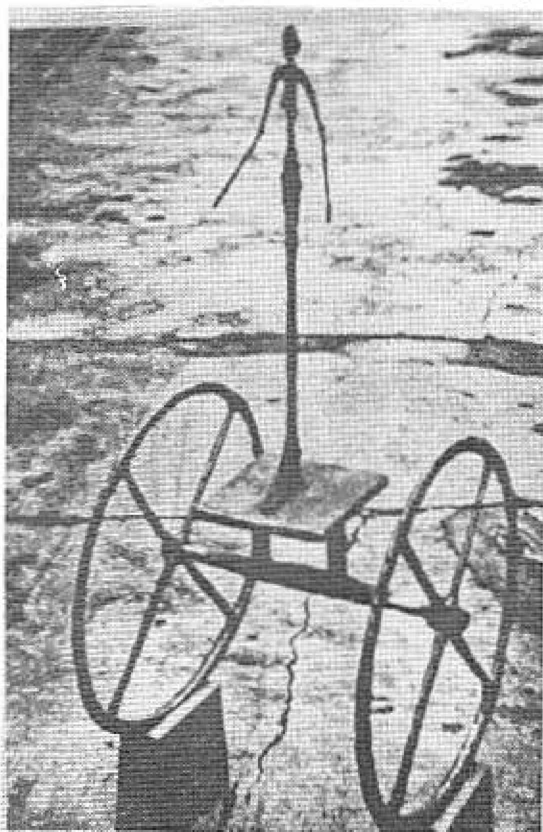


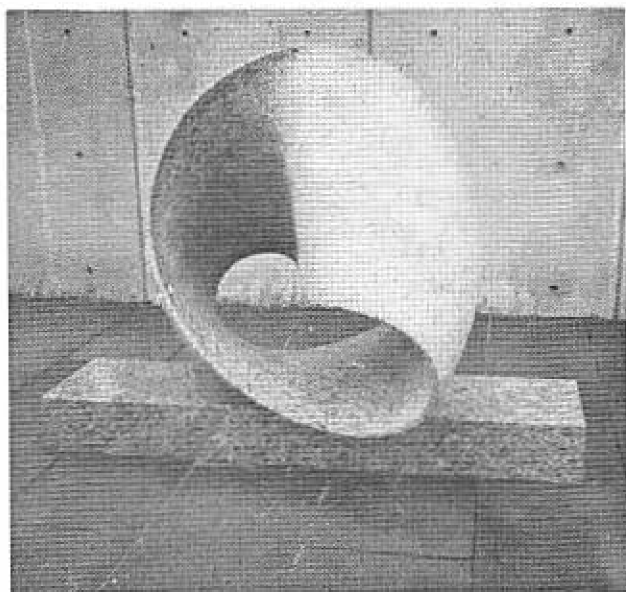
Pablo Gargallo. *Ioan Botezătorul*

Henri Laurens. *Marea muziciană*



Alberto Giacometti. *Quadriga*



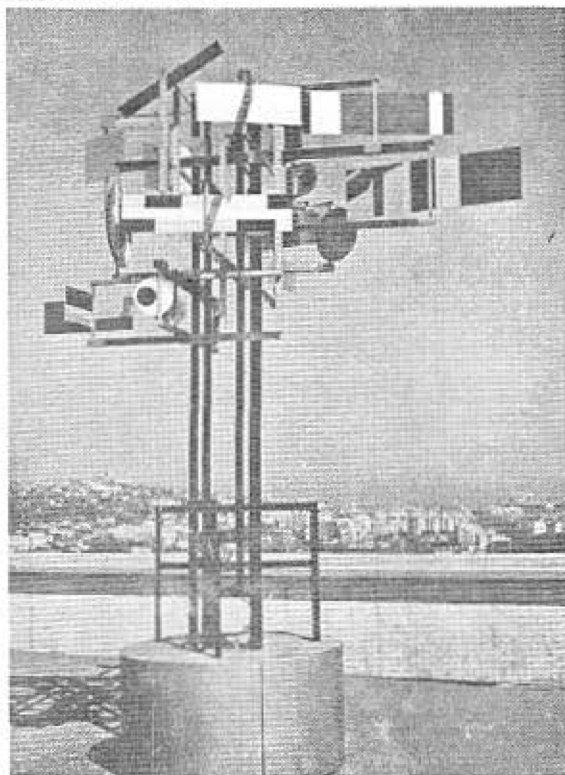


Max Bill. *Bandou continuu*

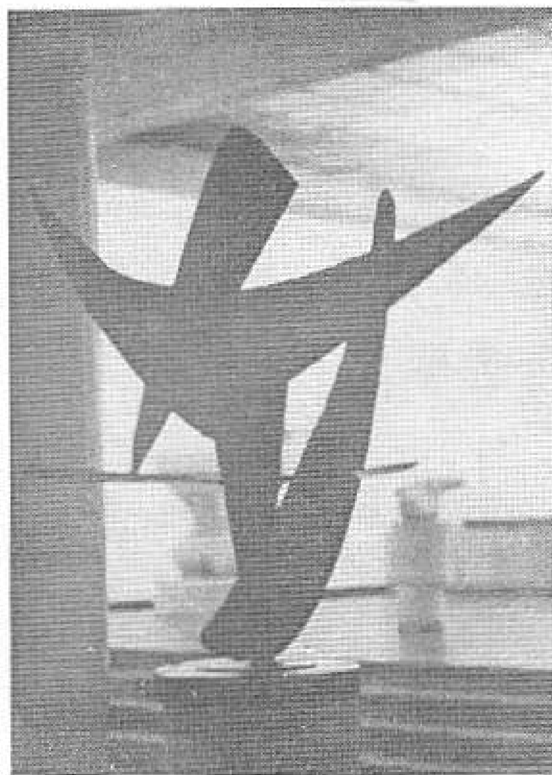


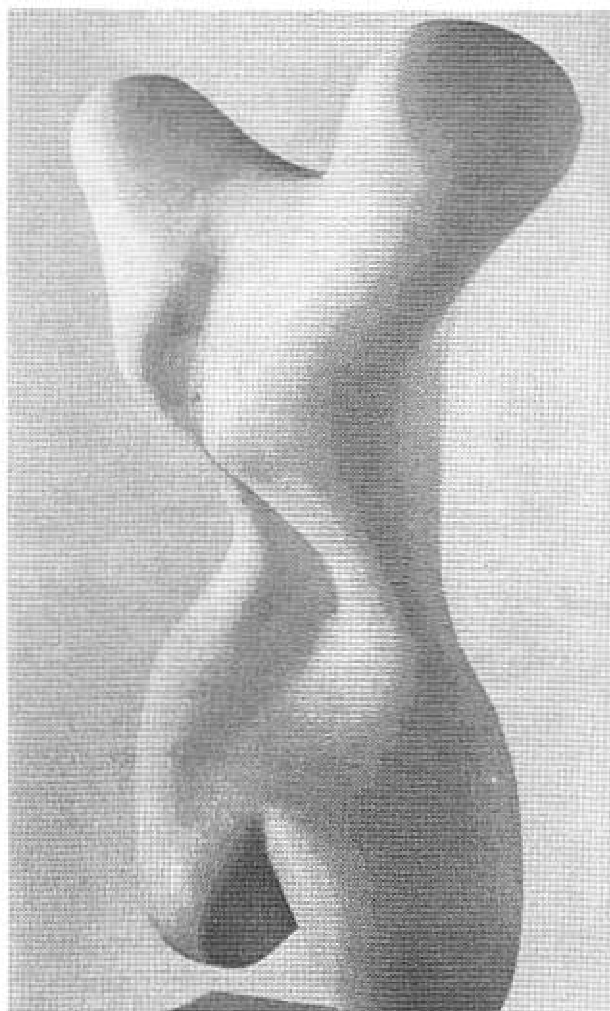
Jacques Lipchitz. *Cântecul vocalelor*

Nicolas Schöfer. *Cysp I*

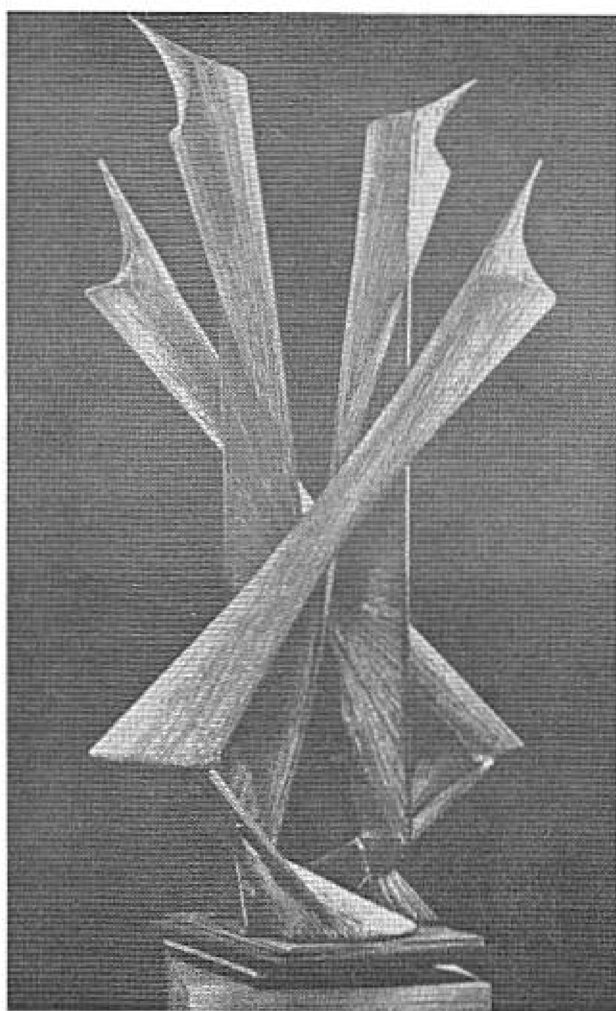


Berto Lardera. *Dansatorul*



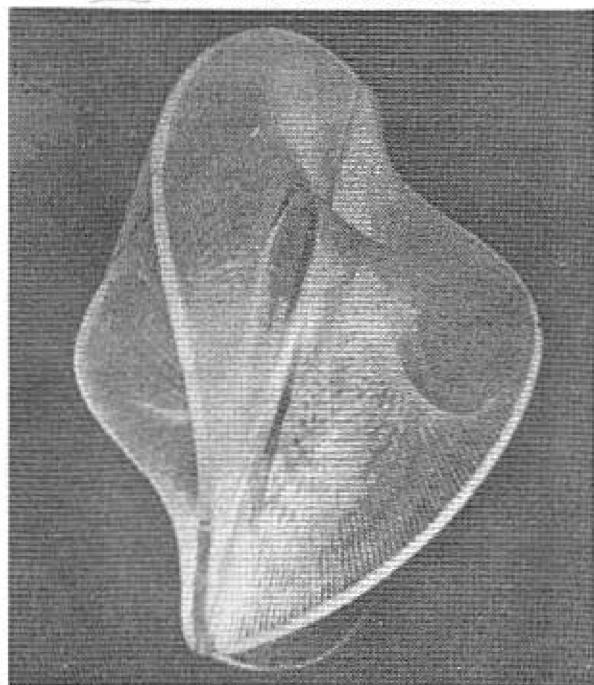


Jean (Hans) Arp. *Tors*

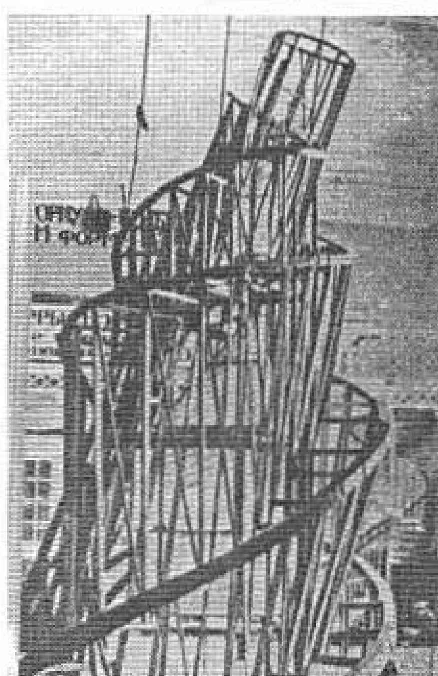


Antoine Pevsner. *Coloana păcii*

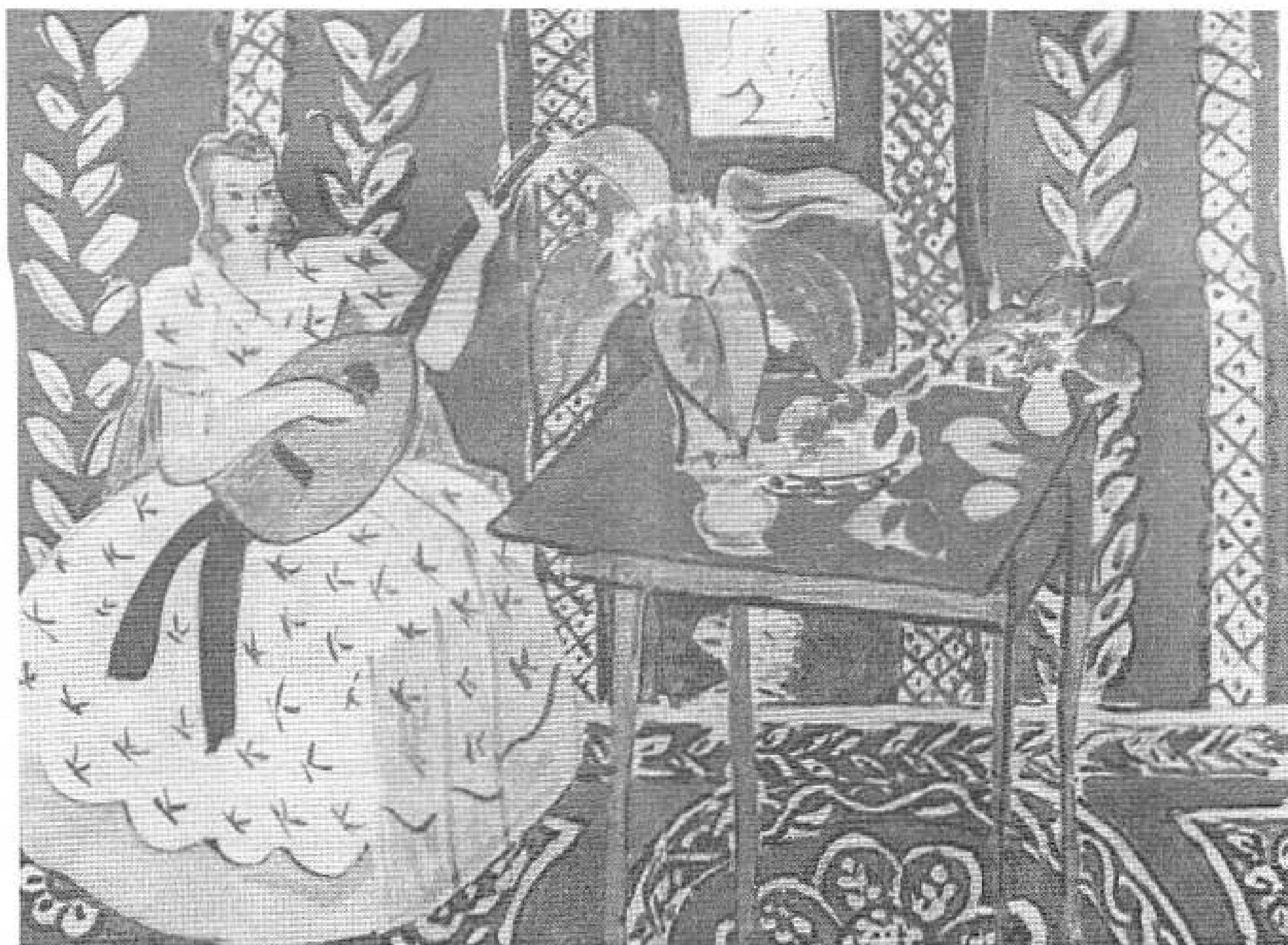
Naum Gabo. *Construcţie liniară în spaţiu n°. 2*



Vladimir Tatlin. Proiect de monument *Internaţionala a III-a*



PICTURA SECOLULUI AL XX-LEA



Henri Matisse. Lăuta

CURENTE ESTETICE ÎN PRIMELE DECENII

FAUVISMUL

Uimitoarea apreciere făcută de Maurice Denis în 1890: „Un tablou – înainte de a prezenta un cal de bătaie, un nud sau orice subiect anecdotic – este esențialmente o suprafață plană acoperită de culori asamblate într–o anumită ordine" a avut un destin strălucit câțiva ani mai târziu o dată cu pictura *fauve*.

Apărut în pictura franceză la începutul secolului al XX-lea, Fauvismul s-a conturat ca mișcare artistică inovatoare a problemelor culorii. Numele a fost dat pictorilor care se foloseau aproape exclusiv de tonurile pure. Grupați la *Salonul de Toamnă* din 1905 în jurul lui Matisse (primul dintre pictorii francezi care a folosit aceste modalități ale colorismului), pictorii „fauves" (Derain, Rouault, Marquet, Camoin, Manguin, Vlaminck, Van Dongen, Puy, Friesz, Valtat, Kandinsky și Jawlensky) eliminau din pictură modeléul bazat pe lumină-umbră și pe iluzia spațiului produsă de folosirea clar-obscur-ului. Fiecare pictor cu ajutorul propriilor mijloace, urma același principiu al acordării tonurilor primare și binare, aplicate *à plat*. Viziunea personală se comunica original datorită temperamentului și sensibilității proprii, diferențiate de la un artist la altul.

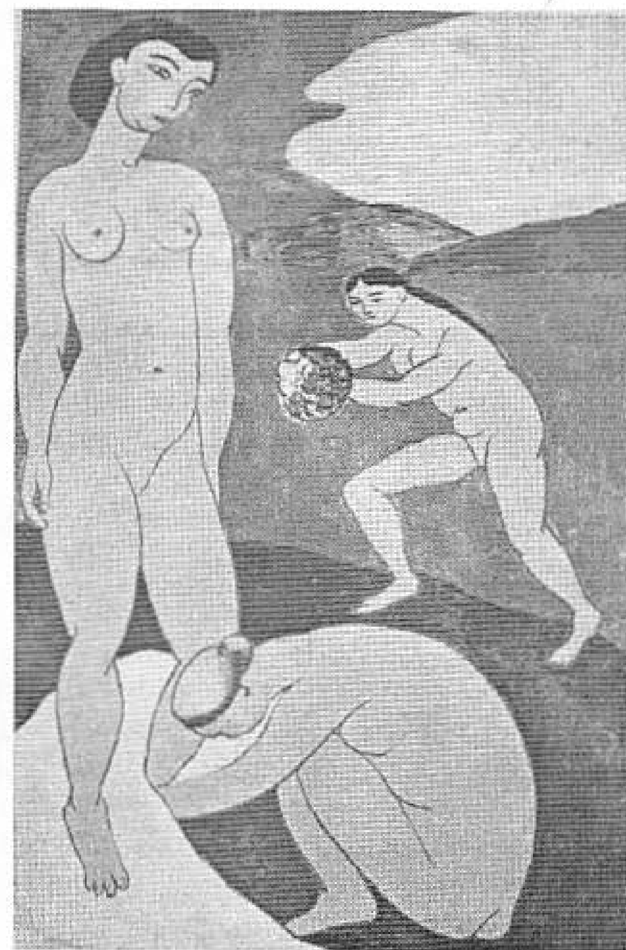
Numele insultător de ***fauves*** a fost dat de criticul Louis Vauxcelles, șocat de contrastul puternic existent între clasicismul unor sculpturi în bronz prezente în expoziție și picturile șocant colorate, etalate în aceeași sală. „Donatello parmi les fauves", tradiția în mijlocul fiarelor sălbatice, traducea strigătul scandalizat al criticului francez și, curând, al opiniei publice, derutată de noul colorism al picturii.

asemănări

deosebiri



Henri Matisse. *Iia.* Musée d'Art Moderne, Paris



Salonul de Toamnă din 1905, întâmpinat de injuriile incendiare ale presei, primea reproşurile criticii fixate asupra efectelor şocante ale culorilor.

Ignorând aparent legile picturii, artiştii fauves sfidau, de fapt, principiile tradiţionale o dată cu folosirea colorismului spectral.

Fauvismul s-a definit ca o orientare morfologică şi stilistică inovatoare a picturii. Fauvismul nu a fost o şcoală, ci un curent artistic. Manifestat ca etapă superioară faţă de cuceririle picturii impresioniste, Fauvismul a reprezentat un moment de apogeu al evoluţiei colorismului european. Apreciat de Jean Cassou ca un adevărat „14 Iulie" al culorii, Fauvismul a fost momentul extraordinar al revendicării autorităţii culorii ca principiu cardinal al picturii.

Evoluţia subterană a colorismului, univers esenţial al picturii, a absorbit energii creatoare datorate şcolilor de pictură europeană într-o istorie a acumulărilor treptate şi salturilor produse de marii artişti. Delacroix esenţializase cunoaşteri şi virtuţi ale colorismului în pictură şi le certificase teoretic în *Jurnalul* său. Paul Signac continuase în plan teoretic firul înţelegerilor, formulat în micul tratat de culoare intitulat „De la Eugène Delacroix la neoimpresionism" (1899). Emanciparea culorii traversase eroic marea aventură a ignorării aprecierilor oficiale prin colorismul Impresionismului, Neoimpresionismului şi Postimpresionismului. Cuceririle dobândite de pictorii fauves vor împinge rolul culorii la tensiunea supremă.

Ce a adus nou pictura fauve?

Folosirea paletei spectrale, exaltarea pigmentară maximă, reglată de echilibrul cantitativ şi calitativ al tonurilor pure, exaltarea reciprocă prin complementaritate şi prin raporturi calorice constituie caracterele definitorii ale colorismului picturii fauve.

Tonul pur al culorilor primare (roşu, galben, albastru) şi al culorilor binare (orange, verde, violet), neamestecate pe paletă, asigură armoniile contrastante. Suprafaţa de culoare este aplicată *à plat*, respectiv în *plajă egală ca intensitate*. Tratată bidimensional, suprafaţa de culoare este nemodulată, nevibrată, iar sugerarea volumetriei formei este eliminată. Perspectiva geometrică renascentistă este înlocuită cu perspectiva afectivă, generată de intensitatea tonală a culorilor şi a acordurilor cromatice. Noile repere estetice revoluţionau fundamental etapele colorismului european.

Înzestrat nativ pentru culoare, pictorul fauve îşi comunică distict sensibilitatea artistică pe calea ingeniozităţii fanteziei coloristice şi a expresiei timbrului cromatic.

Henri Matisse. *Lux, calm şi voluptate*



Henri Matisse. *Odaliscă în pantalon roșu*



Henri Matisse. *Natură moartă cu magnolie*, detaliu

Principiile picturii fauve au fost exersate în exces până la epuizarea lor de către pictorii grupului în primii ani ai afirmării orientării artistice, fiecare pictor fauve continuându-și experiențele personale, dar în permanentă relație cu izvorul inițial.

Henri Matisse (1869 – 1954) este, încă din 1905, considerat șeful *Fauvismului* datorită lucrărilor sale concepute în culori pure, contrastante, fără gradări valorice. Noutatea picturii lui Matisse a impus din ce în ce mai mult conceptul picturii bidimensionale. *Plaja de culoare egală ca intensitate*, spiritul decorativ al acesteia, conturele ondulate în arabesc al culorilor strălucitoare, exaltate prin contrast de complementaritate, au creat o viziune coloristică profund originală, deschizătoare de nelimitate posibilități expresive. Subiectele și temele picturilor lui Matisse se transformă în pretexte estetice în favoarea bucuriilor cromatice vizuale. Pictura lui Matisse este spectacol festiv, feerie coloristică și luministică.

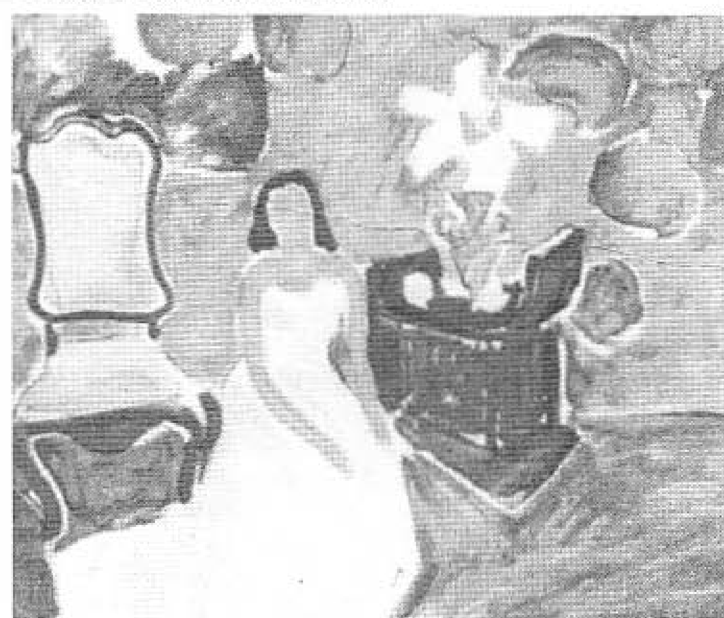
Instinct și rațiune, capacitate inovatoare a universului morfologic al picturii, spirit de sinteză sunt regăsibile în opera lui Matisse. Arta sa este, totodată, sursă generatoare de știință și de stimulare emoțională. Capitol fundamental în pictură, inepuizabil univers de învățăminte, colorismul lui Matisse oferă bucurie privirii, afectului și intelectului.

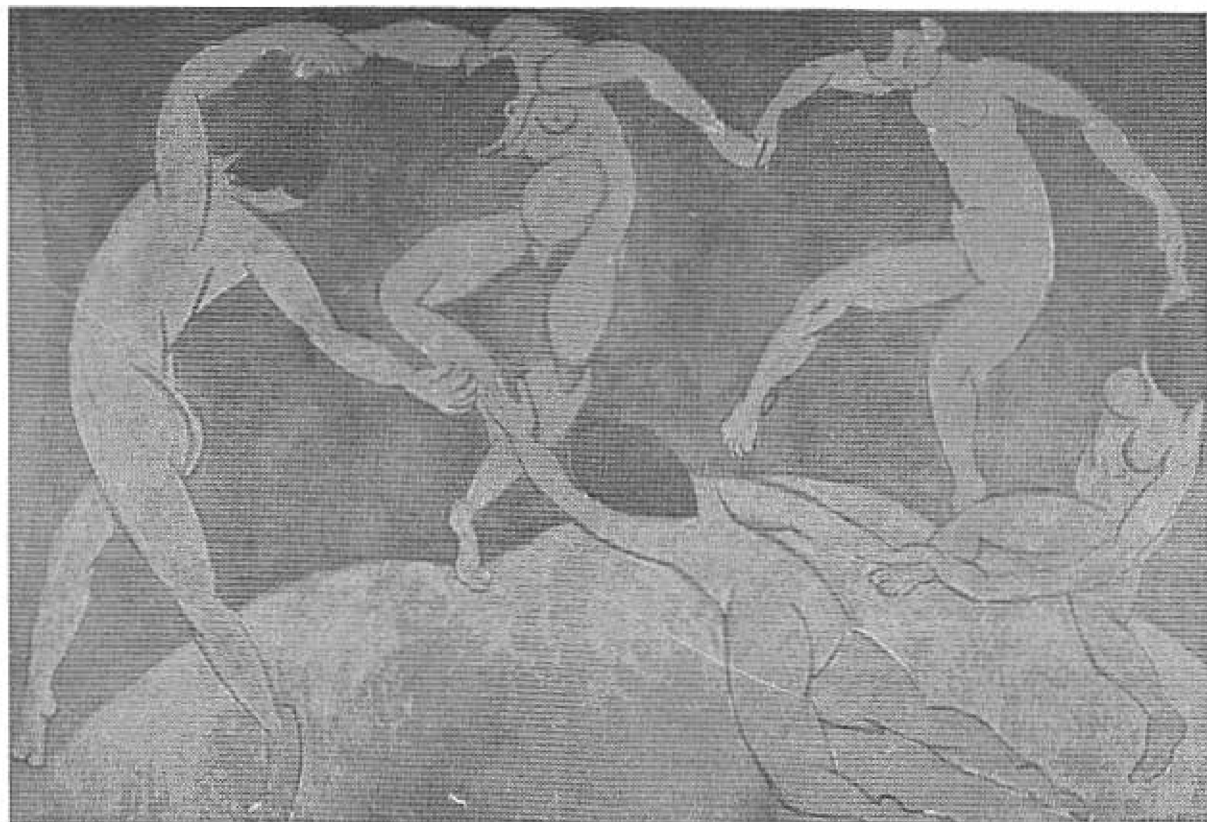
Conceptul de desen, unic prin viziune, prin datele native ale personalității creatoare a lui Matisse include perspectiva clasică, sugerarea volumului, luminii și spațiului asimilate neconvențional în ductul alert al arabescului inimitabil. Capabile să exprime tot ce se refuză observației mimetice, *racourci*-urile

Henri Matisse. *Peștii roșii*



Matisse. *Tânără fată cu rochie albă*




Henri Matisse. *Dansul.* Ermitaj, Sankt Petersburg

cele mai dificile ale anatomiei umane, unghiurile de vedere în perspectivă pluriocularā, răsturnări sau plonjări perspectivice japoneze sunt puse de acord cu sugestiile realizate de undele şi curbele liniei şi cu splendoarea inciziilor inegale ale grafiei. Spaţiul este reconstituit prin multiplele efecte ale *racourci*-urilor combinate.

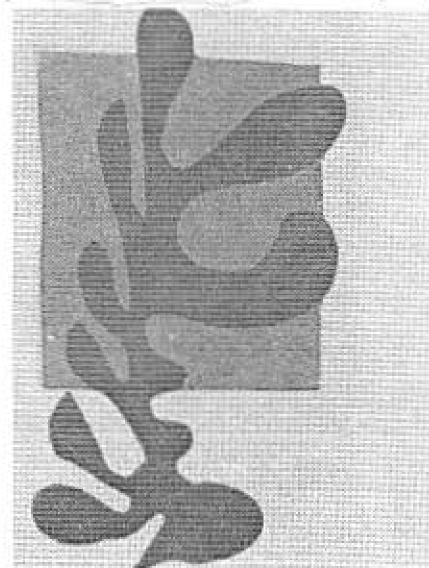
Cu trecerea timpului, autoritatea măiestriei lui Matisse s-a îmbogăţit în planul rafinamentului şi al somptuozităţii efectelor picturale, în aceeaşi măsură cu simplificarea mijloacelor de expresie.

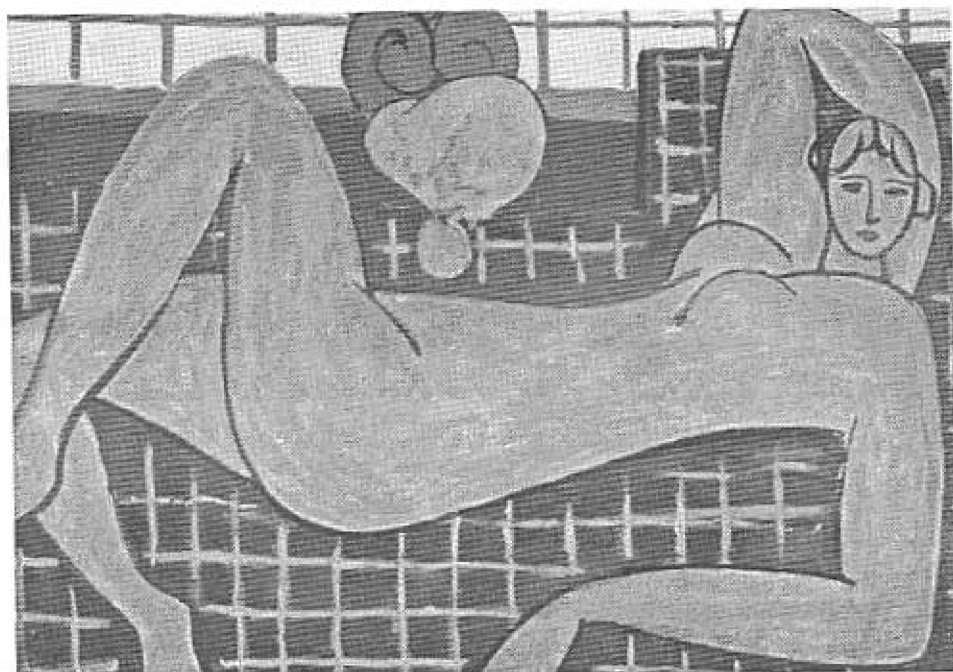
Viziunea colorismului său a evoluat către armoniile ample, luxoase şi voluptoase, în împletirea exaltării senine cu efervescenţa lucidităţii superioare.

Matisse. *Portretul cu dungă verde*



Matisse. *Boxer negru* (hârtie decupată)





Matisse. *Nud roz*

Matisse. *Peștii roșii*. Muzeul Pușkin, Moscova



Concepția filosofică și estetică a lui Matisse despre pictură era formulată de artist în 1908, astfel: „Ceea ce visez este o artă a echilibrului, a purității, a liniștii, fără subiecte neliniștitoare, care să fie, în aceeași măsură pentru intelectual, pentru omul de afaceri și pentru artist, un calmant cerebral, ceva analog unui fotoliu confortabil capabil să preia oboselile fizice."

Viziunea artistică solară a lui Matissse traduce bucuria extraordinară a artistului în fața vieții. Matisse a adorat culoarea.Potențată de un amplu lirism, interpretarea artistică a acestui aristocrat al spiritului sublimează senzualitatea coloristică în rafinată artă poetică. Matisse oficiază seniorial bucuria de a trăi. Fantezia decorativă și picturală, energia artistică transfigurатoare se mărturisesc ca act estetic festiv, omagiu adus culorii și luminii.

Opera. Anul 1905 a fost marcat de apariția orientării fauve a lui Matisse în compoziția intitulată *Lux, calm și voluptate*, inspirată de versurile lui Baudelaire. Principiile artei fauve erau formulate de Matisse în ecuația plastică a acestei lucrări. Anii următori au adus la lumină operele marelui colorist: *Portretul cu dungă verde* (Colecția J.Rump.Statens Museum, Copenhaga), *Femeia cu pălărie* (Colecția M.et Mme Walter A.Haas, San Francisco) și *Bucuria de a trăi* (Colecția J. Rump. Statens Museum, Copenhaga), (1905).

În 1909 pictorul este invitat în Rusia de către Serghei Șciukin care îi comandă două ample compoziții pentru reședința sa din Moscova: *Muzica* și *Dansul*.



Matisse. Studiu pentru pictura murală: *Dansul*

Anii 1911 – 1912 marchează în evoluția concepției lui Matisse apariția exotismului oriental în urma călătoriilor făcute de pictor în Maroc. Anii următori definesc procuparea pictorului pentru compozițiile de interior și pentru seria de *Odalisce*. Compania baletelor ruse a lui Sergei Diaghilev îl solicită pentru realizarea machetelor de decoruri și de costume pentru *Cântecul privighetorii* de Stravinski și Massine.

Matisse. *Autoportret*



Ales Cavaler al Legiunii de onoare în 1925, pictorul primește, doi ani mai târziu Marele premiu de pictură al Expoziției internaționale Carnegie din Pittsburgh. Câțiva ani după aceea, va realiza pentru Fundația Barnes (U.S.A.) pictura murală *Dansul* (1931–1933).

Pictura de șevalet și pictura murală au fost completate în anii următori de compozițiile de colaje și guașe, decupate pentru revista „Verve" (1937) și pentru revista „Jazz"(1944). Matisse avea 74 de ani. La această vârstă, pictorul s-a lansat în crearea ilustrațiilor pentru *Florile răului* de Baudelaire, iar un an mai târziu, pictorul și-a organizat retrospectiva la *Salonul de toamnă*.

Încă un eveniment important marchează creația artistică a pictorului, decorarea *Capelei din Vence* (1948 –1951).

Înainte ca Henri Matisse să moară în 1954 la Cimiez, pictorul a fost sărbătorit în cadrul câtorva mari expoziții la New York, Paris și Lucerna, încununarea operei împlinindu-se în 1952, la inaugurarea Muzeului Matisse de la Le Cateau-Cambrésis.

Aportul crucial al operei lui Henri Matisse constă în înnoirea întregii gândiri plastice a colorismului picturii universale. Soluțiile propuse de el rămân poartă deschisă experiențelor de tip spectral ale paletei cromatice. Culoarea, lege fundamentală a picturii, pigmenții puri și plajele cromatice scânteietoare, armoniile luminoase, bine hrănite de pastă, sărbătoresc festiv evenimentul suveran al autonomiei picturii.

Arta și știința picturii, întrunite în opera lui Henri Matisse,reprezintă o sinteză a comunicării artistice sensibile și raționale, o mare și fundamentală lecție în planul culorii, în pictura secolului XX .

Grupul pictorilor fauves a numărat personalități excepțional înzestrate pentru culoare, printre care se numără: **Maurice de Vlaminck, André Derain, Othon Friesz, Albert Marquet, Raoul Dufy.**

Maurice de Vlaminck (1876 – 1958) s-a distins în interiorul grupului fauve ca unul dintre marii coloriști ai secolului. Opera sa se definește prin prezența contrastelor violente de culoare, pictorul considerând în anii tinereții că „ar vrea să dea foc Școlii de Belle Arte cu cobalturile și vermillionurile lui". Peisaje cu oameni, peisaje cu copaci roșii, peisaje cu ceruri în furtună sunt acoperite cu suprafețe bine hrănite de culoare.Pasta abundentă este aplicată în straturi groase cu cuțitul de paletă. Substanța cromatică, materia pigmentară, pasta în sine creează în concepția operei lui Vlaminck puternice valori expresive, cu semnificații dramatice.

Pete savuroase de cobalturi smălțuite și galbenuri strălucitoare sunt avântat proiectate într-o dinamică gestică tulburătoare. Vlaminck este un temperament artistic impulsiv. Pictorul trăiește cu intensitate emoția primordială, tradusă în bucuria picturii. Aplică pasta în șuvoaie de tușe. Temperamentul năvalnic își comunică nervul în tumultul gestic. Acordurile de

Vlaminck la șevalet, fotografia artistului





Matisse. *Nud*, crochiu

albastruri și orange-uri, de cobalt și vermillon aleargă cu gest impetuos, în tușe rapide și neliniștite pe toată suprafața tablourilor. Portret, compoziție, peisaj sau natură statică exprimă aceeași condiție dinamică a temperamentului turmentat și pasionat al pictorului.

André Derain (1880 – 1954), prieten cu Matisse și Vlaminck, a fost participant direct la afirmarea Fauvismului în salonul din 1905.

Peisajele create în perioada șederii pictorului la Londra (1905 - 1906) se înscriu în coordonatele Fauvismului, pentru ca în anii următori viziunea fauve să evolueze către soluțiile marilor suprafețe *à plat* și către raporturile coloristice scânteietoare. Preocupat și el de strălucirea culorii, André Derain atinge performanțe în cadrul armoniilor de tip spectral. Frumusețea peisajelor londoneze ca și luminozitatea peisajelor marine cu efecte de incandescență solară (*Efectele soarelui asupra apei* (1905), *Westminster* (1905) sau *Colț din Hyde Park* (1906) sunt imagini relevante ale competiției artistului cu el însuși pe căile exaltării contrastelor de complementaritate.

Dacă Vlaminck șoca privirea cu vigoarea și cu vitalitatea intensităților coloristice și ale petelor de culoare, Derain surprinde și farmecă, totodată, datorită grației suprafețelor sinuoase sau a ritmurilor petalate ale fulgilor de culoare.

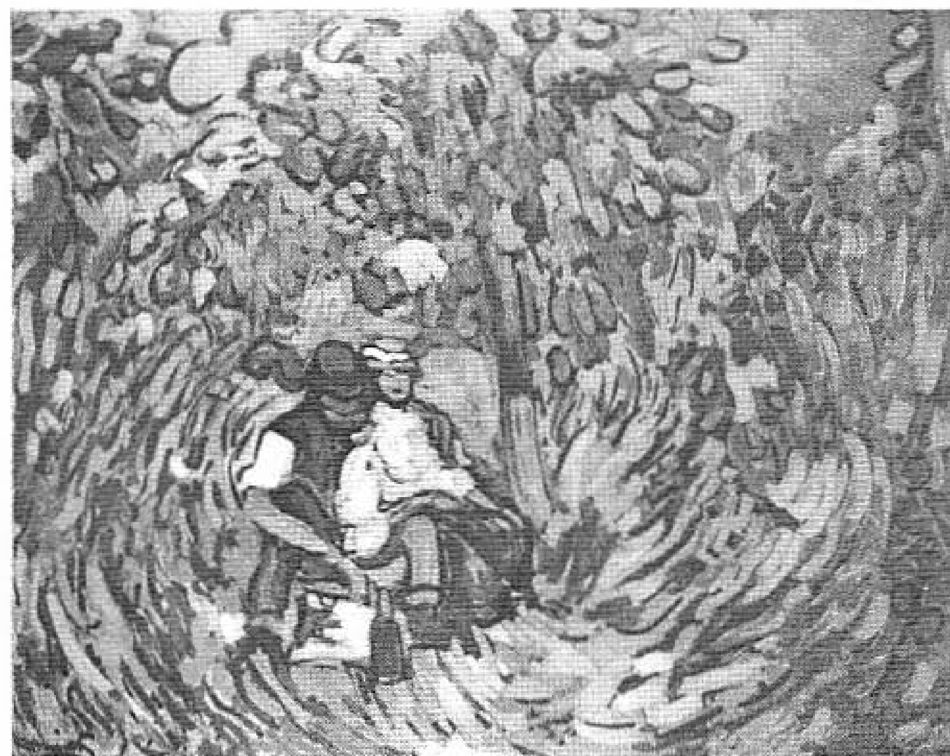
Othon Friesz (1879 – 1949), îndrăgostit de intensitățile luminii meridionale, s-a dedicat exaltărilor cromatice adăugându-le transparență și incandescență solară. Sensibilitatea delicată a lui Othon Friesz se



Maurice de Vlaminck. *Copacii roşii*

defineşte ca fiind opusă asprimii agresive şi vitalităţii puternice a picturii lui Vlaminck. Fauvismul fiecăruia dintre pictorii grupului a reliefat temperamente şi sensibilităţi particulare, deşi ştiinţa colorismului spectral îi întrunea în aceeaşi familie.

Albert Marquet (1875 – 1947), personalitate puternică în pictura europeană a primei jumătăţi a secolului al XX-lea, este strălucitul reprezentant al Fauvismului pe linia picturalului. Portrete sau peisaje primesc aureola catifelată a tonurilor de culoare discret



Vlaminck. *La ţară*



Othon Friesz. *Peisaj, la Ciotat*



André Derain. *Podul Westminster*

estompate. Armonii nobile dezvoltă relații coloristice și dozaje de cantități subordonate discreției și eleganței.Către maturitatea creatoare, evoluția coloristică a lui Marquet înregistrează acordurile surde, alburile și griurile mătăsoase, brunurile calde. Ambianța difuză a ceții și griurilor de pe Sena, alburile aurii ale zăpezilor bulevardelor pariziene, siluetele grațioase ale copacilor înălțați pe ecranul cerului, personajele minuscule surprinse în instantaneul mersului creează o sinteză a senzațiilor anotimpurilor, mediilor și locurilor citadine asemenea unor fulgerătoare instantanee.

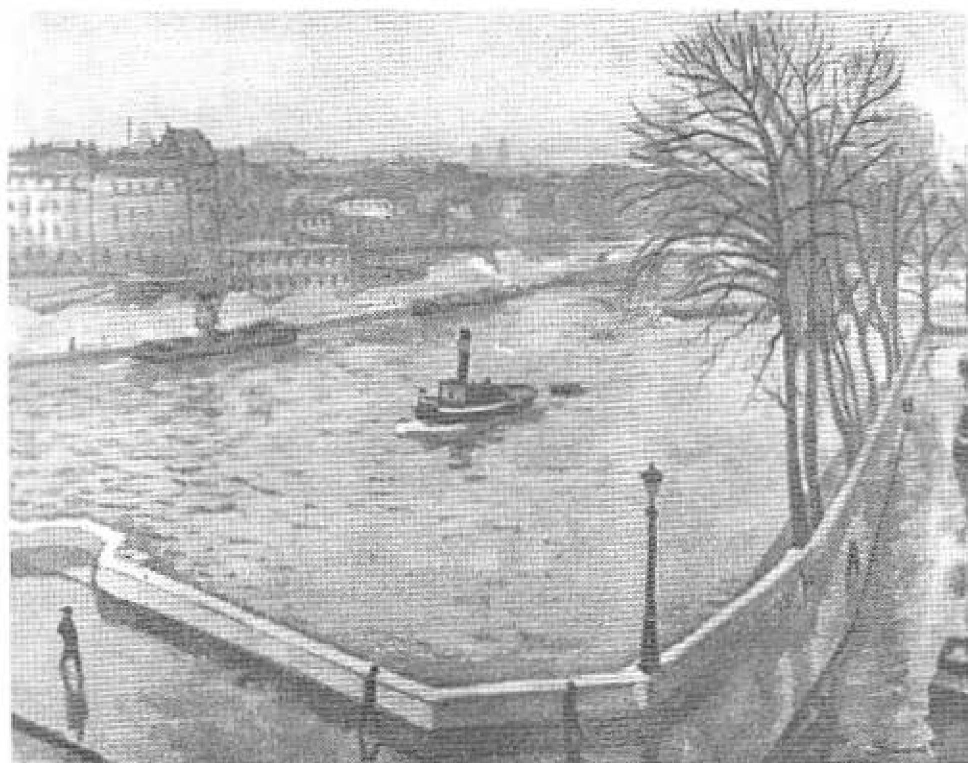
Raoul Dufy (1877 – 1953), înzestrat colorist, a traversat etapele unei evoluții de la pasiunea pentru acordurile puternice de culoare către paleta tonurilor transparente și luminoase încărcate de inefabil poetic. Subiectele picturilor lui Dufy, bărci cu pânze, peisaje marine, portrete și compoziții sunt intitulate poetic: *Omagiu lui Mozart, Antract, Muzică și pictură, Concertul de Mozart.* Relațiile de complementaritate, de roșu-verde trăiesc sub semnul transparenței acuarelate.Tehnica culorilor de apă, îndeosebi acuarela, l-a pasionat până la exaltare pe Raoul Dufy. Tonurile delicate și proaspete, armoniile tonurilor calde și reci construiesc imagini fermecătoare cu aură de feerie. Irizări de albastru turqoise, punctări de albastru celest și cobalt, tușe fremătătoare de violaceu lasă să respire fundalul alb al pânzei. Alteori, în masa cromatică a galbenului auriu, pata de albastru creează echilibre delicate, de mare subtilitate estetică. Prezența instrumentelor muzicale – clapele pianului, acoladele instrumentelor cu corzi – ca și a partiturilor muzicale ritmează grafia dansantă și muzicală a compoziției. Juxtapunerea zonelor colorate sau suprapunerea lor, într-o deeclare programat liberă față de recognoscibil, servesc impresiei de secvență și fugitiv în mersul și dinamica existenței vizuale a realității. Mai mult decât oricare altă operă fauve,pictura lui Dufy este aproape de muzică, de inefabilul poetic al materiei.

Primele decenii ale secolului al XX-lea au conturat traseele unor schimbări radicale în gândirea despre culoare. Etalarea concepției artiștilor fauvi s-a dezvăluit prin creația lui Matisse, ca desăvârșită și savantă lecție despre colorism, expresia unei arte a rafinamentului intelectual și estetic, a eleganței spiritului și a nobleței aristocratice.

Fauvismul flamand s-a comunicat în țipătul culorilor și violența gestului, în vigoarea temperamentului și forța biologică vitală a lui Vlaminck.

Derain. *Apus de soare la Londra*





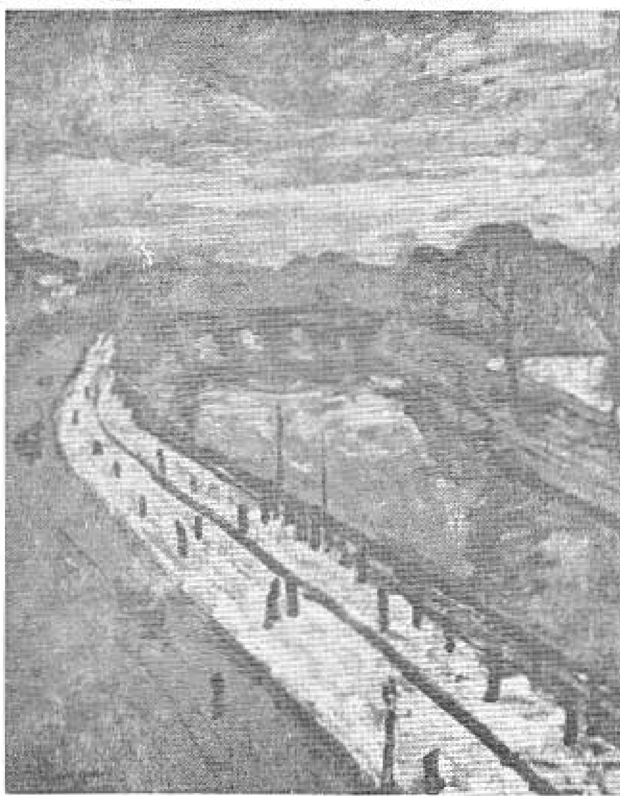
Albert Marquet. *Sena, vedere de pe Quai de Bèthune*

Francezul Derain a rămas pictorul fascinat de feericul luminii spectrale. Marquet, discret prin sensibilitatea şi simţirea prufund picturală, s-a destăinuit în adevărul fiinţei sale secrete pe calea armoniilor catifelate.

Marquet. *Vedere către Catedrala Notre-Dame de Paris*



Marquet. *Quai des Grands – Augustins,* Paris



Pictura lui Dufy, corolar al luminozității și transparenței, încununează aportul Fauvismului prin euforica imagine a tonurilor cristaline.

Cuceririle dobândite în culoare de către Impresionism și Fauvism situează școala franceză modernă și contemporană pe locul central al contribuțiilor novatoare în evoluția colorismului european.

Geniul formei și geniul estetic francez și-au dat măsura în colorismul picturii impresioniste și fauve.

Îndrăzneala și strălucirea culorilor din tablourile lui Manet, petalarea astrală a armoniilor din peisajele lui Monet și mătăsoasa luminozitate a picturii lui Renoir au pus în ecuație o mentalitate estetică modernă, au conturat un ciclu epocal de cultură plastică deschis somptuos de către Delacroix. Sintezele rafinamentelor cromatice, concentrate în soluțiile date de Henri Matisse, Derain, Marquet, Dufy întrunesc un limbaj decisiv al exprimării sensibile, profunde și viguroase, un limbaj al formei și culorii, accesibil oricărui temperament artistic energic, desprins din perspectiva clasică și lansat în puritatea culorii.



Marquet. *Cheiul Conti*

Raoul Dufy. *Carnaval la Nisa (Carnaval de Nice)*



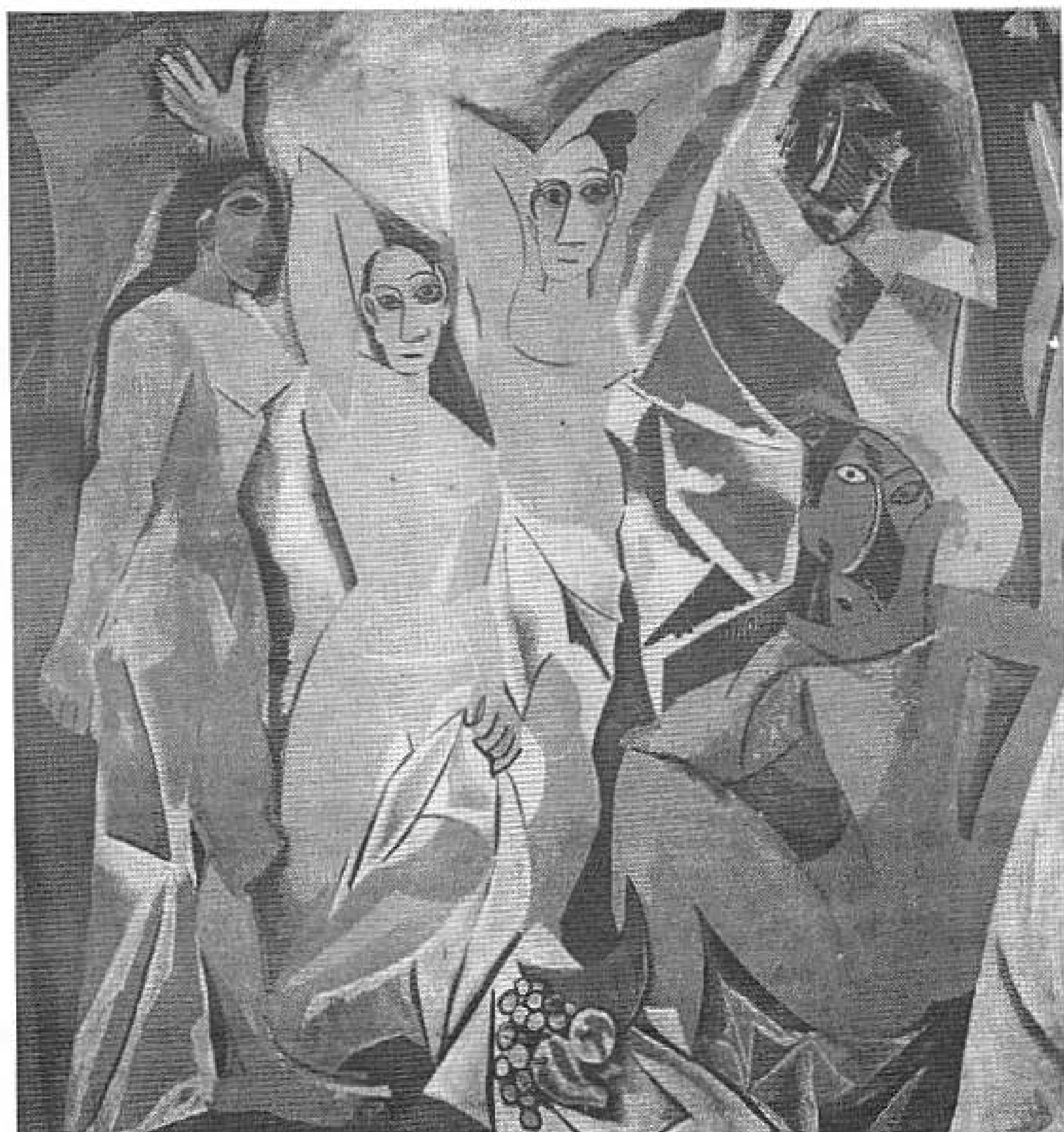
Dufy.
Sala de spectacol

Dufy. *Consola cu vioară galbenă*



Dufy.
Flori, rodul pământului





Pablo Picasso. *Domnişoarele din Avignon*

CUBISMUL

Apărut în primii ani ai secolului al XX-lea, (1905–1908), Cubismul a fost iniţiat de **Georges Braque** şi **Pablo Picasso**, în jurul lor grupându-se pictorii **Fernand Léger, Juan Gris, Robert Delaunay** şi **Jacques Villon, Louis Marcoussis, Albert Gleizes** şi **Metzinger, Lionel Feyninger, Roger de la Fresnaye** şi **André Lhote.**

În evoluţia Cubismului s-au distins două etape: ***Cubismul analitic*** şi ***Cubismul sintetic***.

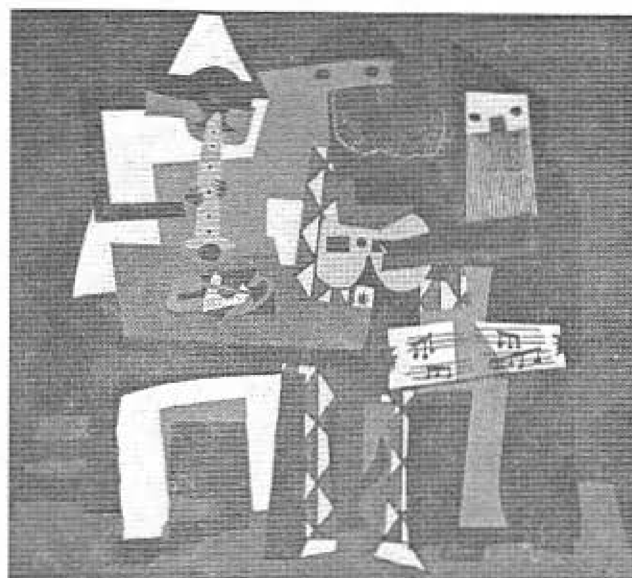
Rădăcinile Cubismului le descifrăm în constructivismul lui Cézanne, în scheletul constructiv al formei şi geometrizarea acesteia în cub, sferă, con şi cilindru.

Teza nouă, formulată în pictură de către cubişti, susţinea ideea percepţiei obiectelor neconformă cu ceea ***ce se vede,*** ci conformă cu ceea ***ce se ştie*** despre obiect. Condiţia naturală a ochiului de a cuprinde în unghiul său vizual doar o limitată zonă a realităţii ambiante a devenit insuficientă pentru prezentarea în pictură de către cubişti. Pictorii cubişti postulează teza picturii libere, a conceperii unui spaţiu plastic în care obiectul să fie cuprins, aşa cum este ştiut el, pe toate feţele sale şi cu toate planurile sale, obiectul fiind prezentat ca şi când ar fi receptat în acelaşi timp din toate unghiurile, de jur împrejur.

Astfel, imaginea pictată prezenta obiectul desfăşurat pe toate feţele, într-o mişcare translatorie. Această teză a plecat de la postulatul existenţei cognoscibilităţii realităţii vizuale şi a recreării unei imagini despre vizual printr-o nouă interpretare a **spaţiului plastic**. Prezentarea obiectelor percepute dintr-un unic unghi a fost înlocuită cu imaginea globală a obiectelor desfăşurate în succesiunea planurilor lor. În acest fel, cubiştii au înlocuit concepţia clasică despre spaţiul ambiant cu noi rigori estetice. Legea



Picasso. *Femeia care plânge*



Picasso. *Trei muzicieni*

Picasso. *Bas.* Hârtie lipită, creion și ulei



Picasso. *Femeie cu pălărie în formă de pește*



plastică ordonatoare urma să așeze toate elementele morfologice *în plan bidimensional*, conformă condiției obiective a suprafeței plane a pânzei tabloului. În locul spațiului sugerat tridimensional a apărut tendința și preocuparea de distrugere a acestuia prin înlocuirea cu desfășurarea bidimensională a planurilor volumelor. Sugerarea celei de-a treia dimensiuni prin perspectiva geometrică și cromatică sau prin clar-obscur și valorație tradițională a fost înlocuită cu sugerarea dezarticulării formelor în planurile care le cuprind. Imaginile acestor fețe au fost compuse într-un fel de montaj, prin întretăierea, încrucișarea și suprapunerea lor.

Cubismul a debutat prin așa-zisa ***fază analitică***, în care pictorii s-au concentrat mai puțin asupra problemelor culorii și mai mult în favoarea formulării unei concepții libere de stilizare și de articulare a spațiului plastic raportat la bidimensionalul pânzei.

Cubismul analitic nu iese niciodată din reperele bidimensionalității pânzei, respectă planitatea pânzei și distruge spațiul perspectivat tridimensional. *Cubismul analitic* sugerează un alt spațiu decât cel perceput optic în cadrul natural, prin descompunerea obiectului în planurile multiplelor profile. De altfel, conceptul nu era nou. Egiptenii antichității l-au formulat și aplicat în pictura lor de-a lungul mileniilor. Răsturnările perspectivice din pictura chineză ori japoneză, dubla perspectivă, folosită în Renaștere de Piero della Francesca, perspectiva panoramică, de asemenea, aplicată de Benozzo Gozzoli, iar spațiul văzut în zbor de pasăre, prezent în pictura lui Breughel, au fost doar câteva dintre modalitățile plastice originale formulate de artiști în lupta lor cu bidimensionalitatea pânzei.

Cognoscibilitatea complexă a realității și nu doar vizualizarea și mimarea acesteia a determinat libertatea creării unui nou spațiu plastic. Imaginile sunt compuse de cubiști într-un fel de *montaj liber*, ținând seama doar de problemele compoziției ansamblului în care planurile geometrice bidimensionale să devină componente plastice articulate echilibrat în cadrul compoziției tabloului.

Ce aducea nou Cubismul?

Pe scurt, noutatea adusă de pictura cubistă consta în anularea tradiționalei viziuni monooculare, de tipul iluziei celei de a treia dimensiuni, și înlocuirea acesteia cu **viziunea pluriocularǎ** și păstrarea conceptului de bidimensionalitate.



Picasso. Schiță pentru *Domnișoarele din Avignon*, detaliu

Cubismul sintetic păstrează contururile planurilor fără ca acestea să aibă continuitate. Astfel, în suprapunerea planurilor imaginea pe ansamblu era susținută de stilizări sintetice cu valori decorative în spiritul dobândirii unei mai mari libertăți de interpretare plastică.

Lipsa omului sau rara lui prezență ca subiect în pictură se accentuează în cadrul evoluției Cubismului, paralel cu maturizarea curentului și cu devierea în criză a acestuia. Omul este expulzat, în general, din imaginea ***Cubismului analitic*** și apare destul de rar în ***Cubismul sintetic***. Fernand Léger este excepția. Pictorul francez introduce constant omul în compozițiile sale, atât în pictura de șevalet, cât și în pictura murală. Deși viziunea lui Fernand Léger este decorativă, stilizarea geometrică a personajelor umane este integrată organic viziunii cubiste.

Faptul că viața spirituală a omului și prezența umană sunt aspecte evitate în creația pictorilor cubiști demonstrează interesul exacerbat al artiștilor pentru problemele de limbaj și, mai ales, pentru formularea unor inedite forme de exprimare plastică. De altfel, performanțele în problemele formei, compoziției și spațiului plastic au obsedat generațiile de artiști din prima jumătate a secolului al XX-lea.

Tema preferată a pictorilor cubişti a rămas natura moartă. Imaginea a fost redusă la prezentarea obiectelor banale: o sticlă, un pahar, cărţi de joc, un ziar, o ghitară, obiecte nesemnificative ca simbol sau ca valori ideatice majore. Dezarticularea şi recompunerea formelor într-un asamblaj de profile şi planuri, de poliedre, de volume concave şi convexe s-a realizat conform fanteziei plastice şi libertăţii artistice a fiecărui pictor.

Semantica imaginii cubiste se îmbogăţeşte prin anii 1912 cu introducerea caracterului decorativ al cuvintelor tipografice ca: *BAL, LE TORERO, MA JOLIE*, în aceeaşi perioadă fiind introduse colajele bucăţilor de ziar, de hârtie colorată sau de hârtie de ambalaj, asamblate compoziţional şi fixate pe un suport deasupra elementelor compuse. Noile contexte estetice primeau din partea pictorilor intervenţia precizărilor grafice şi a câmpurilor de culoare.

Acceptarea materialelor extrapicturale şi colaborarea lor în asimilarea valorii finale a picturii confirmau, odată mai mult, nonconformismul pictorilor cubişti. Acesta este, de altfel, momentul decisiv în care corifeii Cubismului, Braque şi Picasso, trec de la faza ***Cubismului analitic*** la ***faza sintetică a Cubismului***.

Problema fundamentală a picturii cubiste a constituit-o *inovarea spaţiului plastic*, crearea noilor rigori plastice despre percepţia optică a formelor realităţii, a spaţiului şi culorilor determinând unul dintre traseele distincte ale picturii secolului al XX-lea.

Puţin preocupaţi de aspectele colorismului, pictorii cubişti au folosit o paletă cromatică monocromă, bazată pe armoniile austere. În general, vibrarea culorilor este discretă. Gamele restrânse la griuri, ocruri şi brunuri invită la suprimarea entuziasmului faţă de valorile culorii savuroase. Opusă viziunii fauve, concepţia cubiştilor impunea asceza interpretării culorii, şi chiar, negarea frumuseţii culorii.

Spaţiul inventat şi ***nu văzut,*** precum şi ***colorismul inventat*** şi nu perceput vizual ca fascinaţie a realităţii naturale, au rămas cele două axe distincte ale viziunii picturii cubiste şi ale celor două faze pe care Cubismul le-a traversat.

Datorită lui Georges Braque, ***Cubismul sintetic*** a dezvoltat picturalitatea în aria restrânsă a austerităţii coloristice. Fernand Leger, pe drumul său, a creat valori morfologice eliberatoare pentru desen şi culoare, autonomia acestora şi desprinderea lor din dependenţa şi determinismul tradiţional. Juan Gris a contribuit la cristalizarea spiritului decorativ. Robert Delaunay a creat viziunea lirică a Cubismului prin cercurile de culoare curcubeice, prin jocul poetic al geometrismului şi culorii, al decorativului şi picturalului.

Cubismul a evoluat paralel cu Fauvismul. Primul a dezvoltat universul ascezei cromatice şi al severităţii seducţiei optice, al doilea, dimpotrivă a fost curentul dedicat fascinaţiei coloristice celei mai intense cunoscute în istoria picturii. Cubiştii creau o pictură a formelor geometrizate, fauviştii creau o pictură dedicată splendorii armoniilor cromatice. În forme diferite de manifestare, cele două orientări continuă, încă şi astăzi, pe linia complementarităţii căutărilor plastice ale desenatorilor şi coloriştilor.

Cubismul a fost o mişcare artistică vastă înregistrată nu numai în pictură, ci şi în sculptură, în arhitectură, decor de teatru şi cinematograf, în afiş şi tipografie. Traseul estetic propus de cubism a netezit evoluţia mentalităţii plastice către arta abstractă.

Printre pictorii reprezentanţi de seamă ai Cubismului, grupaţi în jurul iniţiatorilor menţionaţi mai sus, **Georges Braque** şi **Pablo Picasso,** se numără: **Juan Gris** şi **Louis Marcoussis, Albert Gleizes şi Metzinger, Robert Delaunay şi Fernand Léger, Jacques Villon, Roger de la Fresnaye şi André Lhote.**

Picasso. *Gertrude Stein*





Picasso. *Autoportret*

Pablo Picasso (1881 – 1973). **Opera, personalitatea și epoca.** Născut în Spania, la Malaga (în Andaluzia), viitorul pictor a fost primul copil al lui Don José Ruiz Blasco, profesor de pictură și desen la Școala de Arte din Malaga și al Mariei Picasso y Lopez. La naștere, Picasso a primit numele: Pablo, Diego, José, Francisco de Paulo, Juan Nepomuceno, Mario de Los Remedios, Cipriano de la Santissima Trinidad.

La 10 ani, Picasso urmează cursurile în cadrul Școlii de arte și meserii din Galiția unde tatăl este profesor și care îl pregătește în spiritul picturii academiste. La 14 ani, Picasso este înscris în cursul superior al Școlii de Belle-Arte „La Lljota" din Barcelona, unde tatăl său este numit profesor. Câțiva ani mai târziu va trece cu succes examenul de intrare la Academia San Fernando din Madrid.

Prima sa expoziție de pictură și colaborarea ca desenator și pictor la unele reviste din Barcelona se încheie cu hotărârea de a părăsi Spania pentru Franța. Picasso face prima călătorie la Paris. În 1901 se întoarce la Madrid și se decide să nu mai semneze Pablo Ruiz Picasso, ci Picasso. Atunci artistul avea 20 de ani. Se întoarce la Paris și își deschide prima expoziție în Galeria lui Ambroise Vollard. Se împrietenește cu Max Jacob, îi frecventează pe Gargallo și Gonzales. Este începutul „perioadei albastre". În 1902 face a treia călătorie la Paris și deschide expoziția la Berthewill în același an în care Durand-Ruel organiza expoziția comemorativă lui Toulouse-Lautrec.

În 1904 se stabilește definitiv la Paris, la *Bateau-Lavoir*, unde va locui cinci ani. În anul următor îi cunoaște pe Leo și Gertrude Stein care vor cumpăra lucrări de la el. Îi cunoaște pe Fernande Olivier și Villard care îi cumpără vreo 30 de pânze. Anii următori sunt decisivi în creația sa. După ce face portretul Gertrudei Stein, începe să lucreze la compoziția care îi pregătește intrarea triumfală în istoria picturii *Domnișoarele din Avignon*.

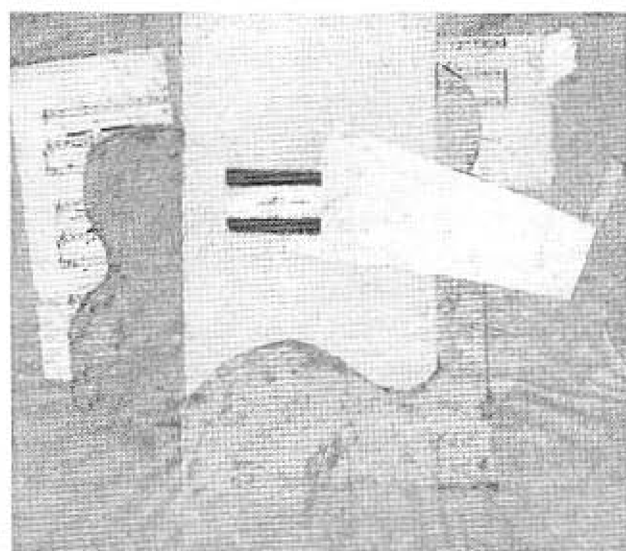
Influențat de arta neagră, în special de măștile negre, Picasso construiește o estetică care șochează și scandalizează. În anii următori ia naștere noua sa viziune marcată de geometric și dezarticulare a continuității spațiului omogen. Criticul Louis Vauxcelles va da numele *Cubismului*.

În 1911, grupul de pictori format în jurul său expune la *Salonul de Toamnă* și la *Independenți*. Este perioada în care realizează primele colaje împreună cu Braque la Avignon. Întoarcerea la Paris înseamnă, de fapt, și părăsirea cartierului Montmartre pentru cartierul Montparnasse.

Cubismul sintetic este formulat o dată cu noua estetică elaborată de Picasso și Braque. Anii 1912 și 1913 au o deosebită importanță în evoluția esteticii cubiste și a maturizării autorității artistice a lui Picasso asupra grupului de pictori anvargandiști. Picasso organizează prima sa expoziție în Anglia, participă la *Salonul de Toamnă* împreună cu un mare număr de cubiști, expune la New York la expoziția internațională de artă modernă *Armory Show*.

Anii Primului război mondial tulbură echilibrele și relațiile pitorești ale cartierului Montparnasse și în 1917 împreună cu Cocteau pleacă la Roma unde baletele rusești pregătesc *Parada* sub conducerea lui Diaghilev, balet realizat de Cocteau după muzica lui Erik Satie. Traversează Italia, vizitează Florența, Pompei și Napoli și trăiește evenimentele grupului *Dada* de la Zürich și a grupului Școlii *Bauhaus*.

În 1919 execută decorul și costumele pentru *Tricornul*, pus în scenă după muzica lui de Falla. Pasiunea pentru decoruri îl face să accepte realizarea ansamblului de pânze pentru baletul lui Diaghilev,



Picasso. *Partitură muzicală și ghitară.* Hârtie lipită.

Pulcinella, a cărei premieră a avut loc la Paris și pentru baletul *Cuadro Flamenco* a cărei muzică a fost scrisă de De Falla. În jurul vârstei de 40 de ani, Picasso pictează în concepție cubistă și, paralel cu aceasta, elaborează viziunea nudurilor monumentale a perioadei sale clasicizante.

Câțiva ani mai târziu se dedică unor lucrări de sculptură, ecoul acestora fiind regăsibil în viziunea „metamorfozelor" și stilizărilor monstruoase. Etapa următoare evoluează neașteptat spre viziunea stilizărilor poetice ale siluetelor tinere, femei adormite în atitudini de visare ori de reverie și prin apariția fabuloaselor compoziții cu scene de *Minotauromaquia.* În anul 1937, după bombardarea orașului Guernica, pictează marea compoziție *Guernica.*

În timpul ocupației germane se stabilește la Paris. După eliberarea Parisului, în 1944, participă la *Salonul de Toamnă* cu 74 picturi și 5 sculpturi.

An după an expune nu numai în Franța, ci și în Italia, la *Bienala din Veneția,* în Anglia, în Spania, în orașele importante din Statele Unite, în Canada și Japonia în diferite expoziții cu caracter internațional sau în expoziții personale. Faima lui Picasso crește, este solicitat să participe cu lucrări în marile muzee ale lumii. În 1966 la 85 de ani este sărbătorit la Paris cum nu a mai fost sărbătorit vreun artist în viață. În Spania la Barcelona, *Muzeul Picasso* primește din partea artistului 800 de lucrări.

Biografia lui Picasso, a artei și culturii epocii lui, se confundă cu cea a avangardei secolului al XX-lea. După artiștii blestemați ai Postimpresionismului – Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Lautrec și Degas – apariția în 1907 a două lucrări -manifest, anunța noul destin al picturii. Una era creată de Picasso, *Domnișoarele din Avignon*, inspirată de măștile negre, a doua era realizată de Matisse, compoziția *Le Luxe* (*Luxul*) *Luxe, calme et volupté*, inspirată din versurile lui Baudelaire „Luxe, calme et volupté". Cu prima dintre cele două lucrări se născuse *Cubismul*, cu a doua *Fauvismul.* Louis Vauxcelles anunță apariția celor două curente artistice în „Gil Blas". Primii ani ai secolului XX concentrau la Paris cele mai îndrăznețe spirite artistice ale lumii. Aici veneau să-și dea măsura și să se confrunte cele mai frumoase talente și vocații, numeroșii artiști, dintre care unii dotați cu geniul înnoirii. Aproape toți erau născuți în același an cu Picasso, ori la mici diferențe. Anul 1881, în care Picasso se năștea la Malaga, coincide cu cel al nașterii lui Fernand Legér, Carlo Carra, André Salmon. Anul următor este anul nașterii lui Stravinski, Joyce, Boccioni, Braque, iar 1883 și 1887 sunt anii în care se nasc Marcousis, Metzinger, Kahnweiler, Modigliani, Juan Gris, Chagall, Arp, Le Corbusier. Liederul acestei generații de nume strălucite va fi Picasso. „Atacați, agresați, distrugeți, construiți altceva" era apelul imperativ al lui Picasso adresat grupului de artiști admiratori, apel care se îmbina, totodată, cu debordanta lui bucurie de a trăi. Gloria și celebritatea lui Picasso, oricât de strălucite ar fi, și sunt dintre cele mai strălucite ale veacului, se datorează în mare parte scandalului, violenței și stridenței care l-au impus atenției publice. Cum toate gloriile artei plastice a secolului XX s-au impus determinând indignare sau mirare, am spune că Picasso a avut, pe lângă geniul artistic și alte însușiri excepționale cum au fost capacitatea de seducție, de focalizare a atenției asupra sa, simțul psihologiei publicului și provocarea curiozității acestuia prin diferite moduri. Arta lui Picasso a avut neliniștea și nerăbdarea epatării, dar și forța epatării. Picasso a fost artistul care a simțit pulsul epocii. Neliniștea și nerăbdarea tinereții de a-și face cunoscut numele, îndrăzneala și spiritul provocator au făcut din el *liederul* generației lui la începutul secolului. Dorința acută de a impresiona, demonul neliniștei, impulsul interior de a fixa reflectorul atenției publice asupra sa erau mai puternice decât alte însușiri. Dorința de a pătrunde în conștiința oamenilor, în atenția publicului, criticilor și colecționarilor, dorința de a fi prezent cu persoana sa fizică în tot ceea ce se chema publicitate,

interes pentru afiş, nume, obiect şi subiect, au fost animate de dinamul secret al temperamentului său exploziv. Elanul interior l-a impulsionat în forţă încă din primii ani ai tinereţii. Programarea izbânzii era pe măsura propriilor puteri. În anii maturităţii, Picasso şi-a dat măsura creatorului şi aceasta a fost măsura geniului. Satisfacţiile artistului Picasso au adus, totodată, relaxarea ambiţiilor omului Picasso.

Pe termen scurt, locul ocupat de Picasso în istoria picturii este distorsionat datorită diferitelor raţionamente de moment. În durată, peste sute de ani, este posibil ca numele lui Picasso să fie alăturat marilor inventatori ai picturii secolului XX.

Oricum ar fi de discutat încă, Picasso rămâne printre puţinii creatori din istoria artelor care s-a bucurat toată viaţa de o uimitoare şi excepţională vitalitate biologică. Acesta este punctul de la care credem că ar trebui începută analiza personalităţii lui umane şi artistice, în contextul generaţiei lui.

Ascensiunea şi escaladarea rezistenţelor publicului s-au desfăşurat de la început sub semnul celebrei fraze „să epatăm pe burghez". Deblocarea opoziţiei a realizat-o prin puterea fascinaţiei lui de orator, prin explozia vitală a personalităţii şi laboratorul experienţelor artistice provocatoare de nou. Anii următori realizării „*Domnişoarelor din Avignon*" înseamnă pentru Picasso o lume nouă, cu evenimente şi personaje strălucite. Baletele ruseşti susţinute în 1909 la Paris, la *Chatelet*, entuziasmau nebuneşte tinerii. Publicarea în „Le Figaro" a manifestului futurist coincidea cu sosirea în Capitală a lui Mondrian şi Chagall. Evoluţia Cubismului analitic îşi lărgeşte în acei patru ani ai secolului experienţele estetice. Gaudi realizează planurile pentru *Sagrada Familia* din Barcelona şi le expune la Paris. Capitala artelor geme de noutăţi şi evenimente ce se urmează într-o sărbătoare a îndrăznelilor şi ineditului în artă. Modigliani, Juan Gris şi Severini se aflau aici de câţiva ani. Brâncuşi, la fel. Acesta realizase deja triada capodoperelor de început. În 1912, cubiştii sunt grupaţi în jurul lui Picasso şi pătrund în *Salonul de Toamnă*, unde principiile noii estetice produc scandal. Picasso pleacă la Roma cu Cocteau pentru a pregăti spectacolul *Parada*. Alături de Braque descoperă frumuseţile luminii şi culorile solarităţii mediteraneene. Picturile acestor artişti evocă ambianţa estivală şi bucuria de viaţă a lumii sudice. Forţa degajatoare de energii explozive, îndrăzneala



Picasso. *Celestine*, detaliu

Picasso. *Portretul lui Ambroise Vollard*





Picasso. *Pomona,* desen



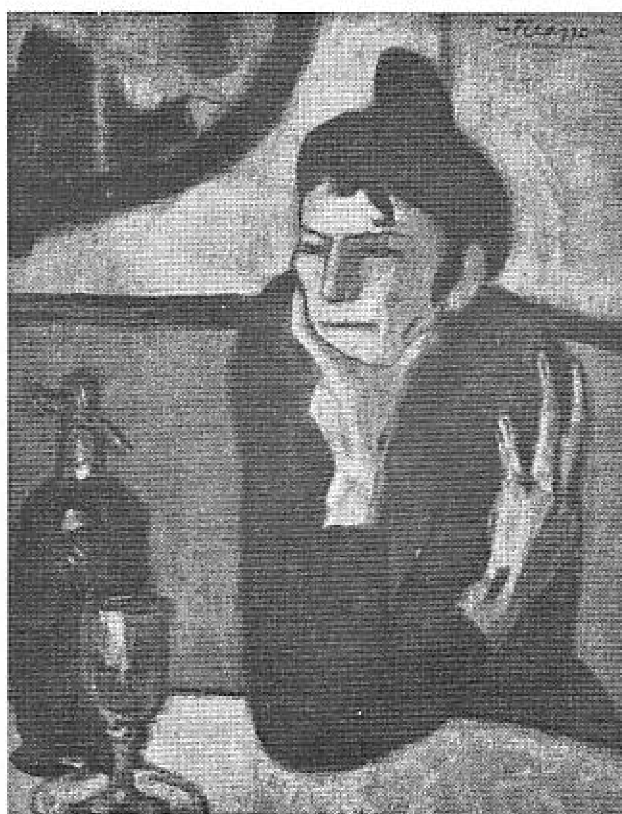
Picasso. *Guernica*

şi originalitatea l-au caracterizat pe Picasso până în ultimii ani ai vieţii. La 50 de ani, Picasso este în plină inspiraţie a compoziţiilor cu figuri gigantice şi monstruoase. Monstruosul îi este familiar. *Minotauromaquia* este gravată în suite nesfârşite de imagini. Dionisiacul explodează debordant. În anul 1961 – aniversarea celor 80 de ani – este sărbătorit în toată lumea. În 1966, va fi omagiat la Paris în cadru festiv. Sub titlul „Hommage à Picasso", îi este organizată o amplă expoziţie la *Grand Palais* şi la *Petit Palais*, unde sunt etalate 508 opere. Picasso avea 85 de ani. În acelaşi an mureau prietenii apropiaţi cu care trăise avangarda: André Breton, Hans Arp, Amedeo Ozenfant, Alberto Giacometti. În 1968 expunea la Galeria *Louise Leiris* din Paris uimitoarea suită de desene a *Minotauromahiei,* realizată în ultimii trei ani.

Vigoarea biologică şi dezinvoltura tensiunii erotice s-au întrunit în desenul marelui maestru sub acordul apolinicului şi dionisiacului. La 87 de ani, geniul acestui artist crea ansamblul proaspăt şi cuceritor. În 1973 Picasso îşi încheia destinul la vârsta de 92 de ani, după ce în 1970 încheiase curba unei istorice evoluţii începute şi terminate sub semnul simbolic al Avignonului. Aici în Palatul Papilor expunea ultimele lucrări realizate în '69 şi '70, 150 de picturi şi 50 de desene. Pablo Picasso, la 92 de ani în 1973, lăsa în urmă o operă a cărui forţă continuă să umbrească spiritele artiştilor afirmaţi în ultimele decenii.

Picasso ritmează alert plinurile şi golurile, organizează sintetic forme concepute în bidimensional, decupează spaţiul plan în suprafeţe geometrice, intervine cu incizii atacând albul filei în chip provocator. Sugestiile şi trimiterile la simbolica civilizaţiilor

Picasso. *Băutoarea de absint*



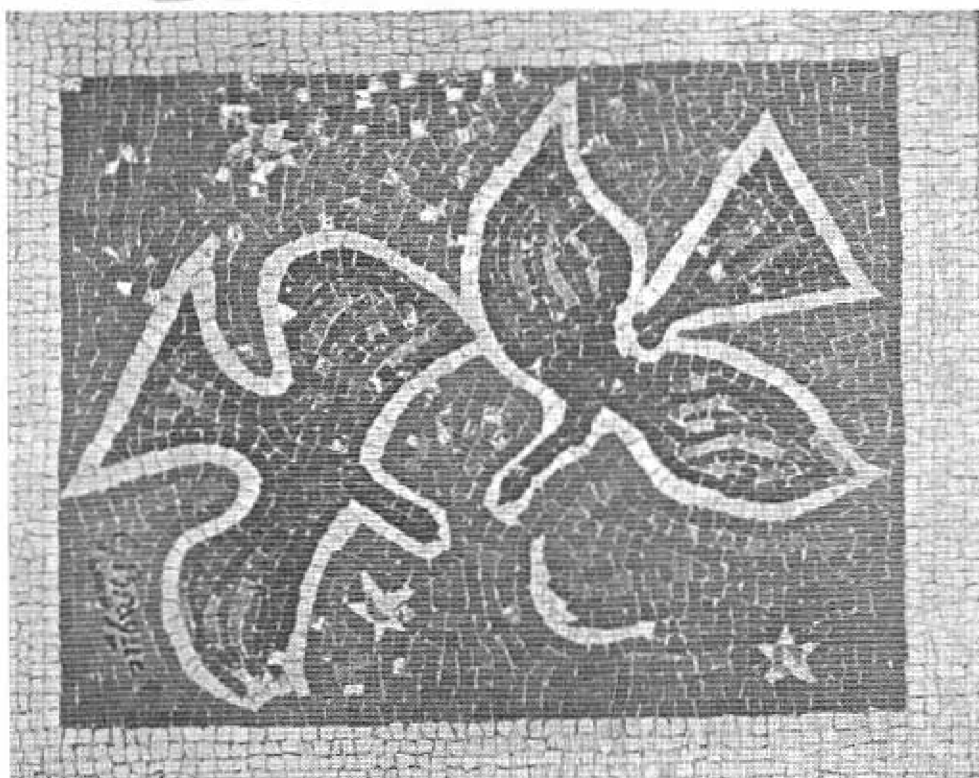
mediteraneene, decantate de artist în timp, au rămas cântecul său de lebădă. Erosul păgân, senzulitatea imaginilor inspirate de mitologia Minotaurului, spațiul solar și vegetal al Mediteranei i-au inspirat imagistica, zeci de ani de creație. Scenele cu tauromachia îl traduc în atracția și pasiunea caracteristice meridionalilor. Centauri și nimfe, ființe fantastice, cântăreți din flaut dansează sub cerul liber pe care se desenează corabia călătoare. Simboluri și axiome sugerează bucuria senină și copilărească a vacanței. Magicianul stărilor inexprimabile, cuprinse în conture fine și precise prin pulsul estetic, comunică viziunea exotică, sensibilă și vibrantă. Vrăjitorul liniei concentrează în desen, profil, contur, grafie, semn, formele de descărcare biologică și forță vitală explozivă. Tensiunea imaginii e controlată, completată, corectată de esteul și savantul desenator Picasso. Gestul include traseul impulsului. Simbolica translează sensul comunicării lăuntrice, starea, chemarea tandră, dezlănțuirea erotică. Imaginea traduce dorința, devine trăire, e descărcare. Imaginea înlocuiește faptul. Castagnetele și melodicele dansante ale muzicii Spaniei sunt înlăuntrul ritmurilor, curbelor și contracurbelor, sinusoidelor și accentelor sacadate, a petelor de tuș și traseelor energice. Țipătul de viață se dezlănțuie în muzica și iubirea iberică prezente în formele alerte și misterioase. Pământul solar și nopțile îmbătătoare își sună ritmurile pasionale în pulsul și îmbrățișarea formelor desenate cu fervoare de Picasso.

Graba de a fi cunoscut se consumase cu zeci de ani în urmă. Fără teama nereușitei și a timpului care fuge, Picasso la maturitatea creației își permitea să fie el însuși. Putea să fie liric, să uite de șocantele tehnici și materiale ale fibrocimentului și ziarelor. Putea să fie mediteranean, să fie al întregii simțiri umane. Monstruosul, forța telurică, faunii, centaurii și minotaurul coexistă cu puritatea nimfelor și a porumbeilor. Cerul, marea și jaluzelele albastre, falezele și frunzele de palmier se răsfață în spectacolul libertăților naturii și sufletului lumii Mediteranei, redăruit privirii și emoției de pictura celui considerat numele simbolic al artei secolului al XX-lea.

Georges Braque (1892 – 1963). Proeminenta personalitate artistică a lui Georges Braque, alăturată celei a lui Picasso, a determinat în pictura franceză cristalizarea principiilor stilistice ale Cubismului.

Pregătirea și studiile de artă începute la Academia de Arte Frumoase din Le Havre le-a continuat în

Georges Braque. *Păsări*, mozaic. Luvru, Paris



atelierul din Paris al decoratorului Laberthe (1900 – 1902), la Şcoala municipală din Batignolles şi la Academia Humbert (1903 – 1904). Instalat în Montmartre, a frecventat cursurile Şcolii de Arte Frumoase, a făcut numeroase vizite la Muzeul Luvru şi în galeriile Durand-Ruel şi Vollard.

Încă din 1905, fascinat de experienţele pictorilor fauves, Braque se asimilează grupului şi pictează alături de aceştia peisaje pitoreşti ale localităţilor însorite aflate în sudul Franţei(*Peisaj din Ciotat, Éstaque, Ambarcaţiuni,* 1906). În 1907 îl întâlneşte pe Picasso şi abandonează viziunea fauvă.

Influenţa concepţiei lui Picasso îi dirijează experienţele spre geometrizarea formelor şi atenuarea armoniilor cromatice fauve.

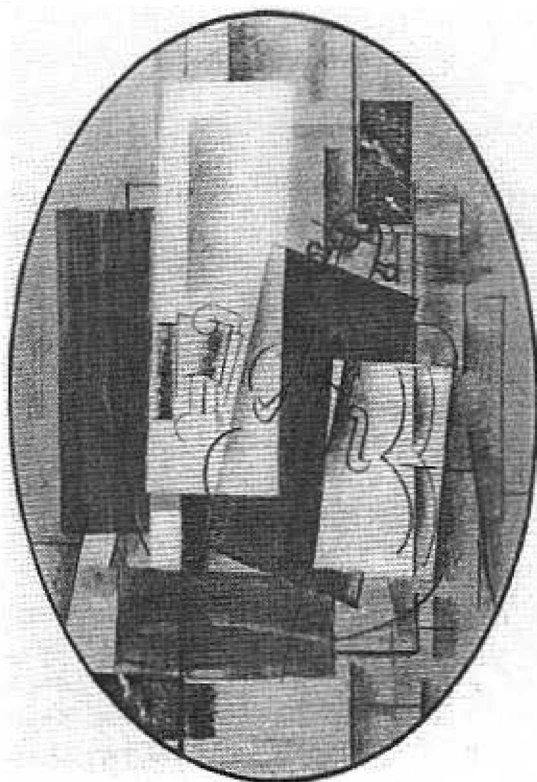
Anii 1910 – 1912 conturează cristalizarea principiilor ***Cubismului analitic*** în lucrări ca *Natură moartă cu mandolină* (1910), *Gheridonul* (1911) şi *Masă cu pipă* (1912).

Învăluitoarea viziune catifelată a picturii lui Braque a devenit recunoscută în scurt timp în cultura plastică pariziană a vremii. Interpretarea atât de personală a pictorului transforma subiectul în „fapt pictural", după propriile aprecieri ale artistului. Curând, obiectul muzical, ghitara, a devenit pentru Braque prilej de joc coloristic cu inflexiuni sonor-muzicale.

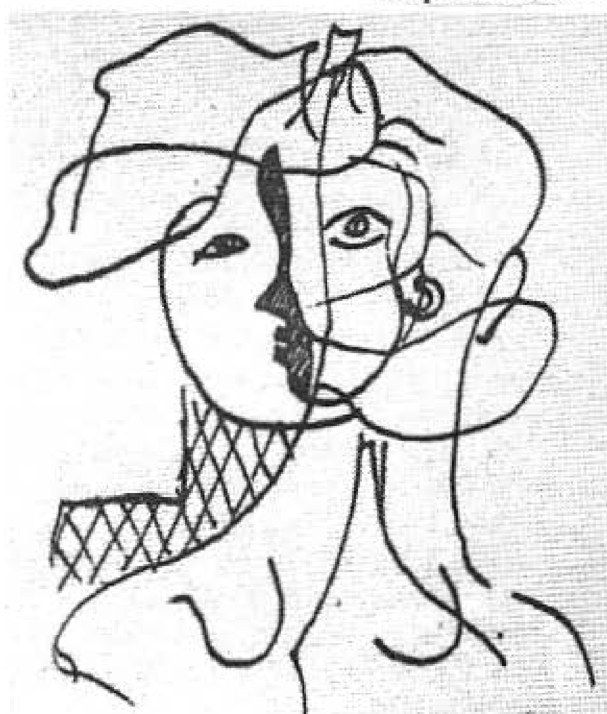


Braque. Fotografia artistului

Braque. *Pahar şi vioară*



Braque. *Ecoul,* desen





Braque. *Éstaque*

Invocarea reveriei şi muzicii a avut, de altfel, prin pictorul francez un strălucit destin în istoria picturii cubiste. Ghitara a devenit un motiv-prieten apropiat al tinerilor artişti adepţi ai Cubismului. Aproape că nu există operă a vreunui pictor cubist din care ghitara să lipsească.

Motiv de inspiraţie, de altfel, cu o veche şi recunoscută prezenţă în istoria picturii, ghitara a fost un obiect elegant, al cărui halou poetic a înnobilat totdeauna ambianţa spirituală a tablourilor, dacă nu ne gândim decât la pictura Renaşterii, la compoziţiile atâtor mari creatori sau la tablourile cu temă muzicală create de Caravaggio. La Veneţia, centrul inspiraţiei muzicale a pictorilor, tablourile pictate de Bellini, Giorgione, Tizian, Veronese aveau tema instrumentelor muzicale inclusă în compoziţiile cu concerte şi banchete. Instrumentele muzicale au inspirat pictorilor splendide imagini şi au creat tradiţie. Concertele cu îngeri din arta lui Fra Angelico,Van Eyck, El Greco au fost preluate, mai târziu, de Watteau şi trecute în viziunea graţiei aristocrate a artei Rococo.

Ghitara, instrument al invocării stării de reverie poetică, este în tablourile lui Braque subiect de ambianţă intelectuală.

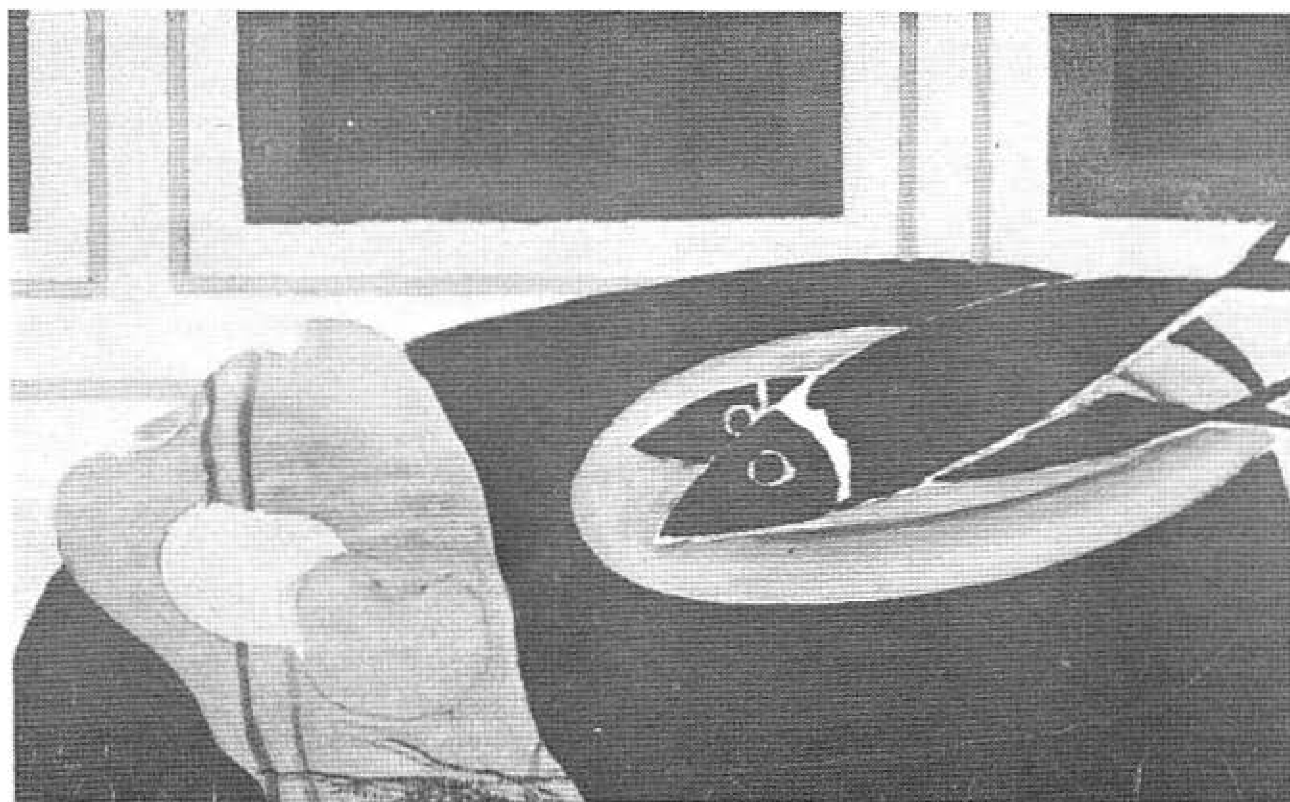
Când în anii 1913 – 1914 *Cubismul sintetic* încheie criza Cubismului şi, de fapt, evoluţia acestuia, determinată şi de izbucnirea Primului război mondial, în pictura lui Braque etapa înregistrează folosirea colajului de hârtii colorate şi integrarea tăieturilor de ziare. În scopul restabilirii unor mai expresive sugerări materiale a texturii suprafeţei tabloului decât în cadrul Cubismului analitic, fragmente de textile, nisip şi detalii din foi de furnir sunt asamblate în mod neaşteptat. Ideea de tablou pictat cu culori de ulei părea nesatisfăcătoare pentru căutătorii de comori ale unei noi expresii plastice.

După 1918, Braque urmează sensurile unor tot mai accentuate decantări în scopul simplificării viziunii alambicate a Cubismului. Naturi moarte, peisaje, cicluri de imagini de atelier (1939) şi păsări (1944) primesc amprenta autoritară a personalităţii originale a lui Georges Braque.

Opera. Concepţia conturată de-a lungul evoluţiei stilistice a pictorului degajă implicarea în plan filosofic a relaţiei artistului cu aspectele inedite ale vizualului recognoscibil. Spiritul speculativ şi subtil, inteligenţa carteziană, sensibilitatea hiperrafinată a francezului au urmat nevoia proprie de ordine şi claritate a mecanismelor labirintice cubist-picassiene.

Viziunea operei lui Braque înscrie axele cardinale ale temperamentului artistic, bogat înzestrat pentru culoare, pentru universul pictural al nuanţelor. Sensibilitatea creatoare a lui Braque s-a impus printre pictorii generaţiei lui ca excepţională, nu numai prin bogăţia trăirilor emoţionale, ci, mai ales, prin înalta nobleţe a fiinţei sale aristocratice.

Gramatica plastică a operei lui Georges Braque oferă unul dintre cele mai bogate spectacole ale evoluţiei picturii în secolul al XX-lea. Mare colorist, francezul Georges Braque a înzestrat imaginea cu armonii calde, cu tonuri catifelate de ocruri, brunuri şi cafeniuri, lăsând în urmă experienţele paroxismelor coloristice fauve ale debutului. Etapă după etapă, pictura lui Braque s-a decantat oferind de fiecare dată soluţii plastice şi picturale în neaşteptate formulări morfologice. Pictura în ulei a prilejuit lui Braque lansarea în zonele celor mai înalte rafinamente ale acordurilor cromatice. Cu fiecare etapă şi ciclu de lucrări tematice, pictorul a propus sugestii inedite în soluţionarea savantă a structurilor compoziţionale, a şarpantelor geometrice şi cromatice. Somptuoasele armonii ale tonurilor calde aurii, rafinatele raporturi calorice ale suprafeţelor cafenii alăturate griurilor au fost urmate de prezenţa materialelor antipicturale, străine picturii în ulei. Folosirea în colaje a materialelor rugoase, mate sau aspre – nisip, lemn, textile,



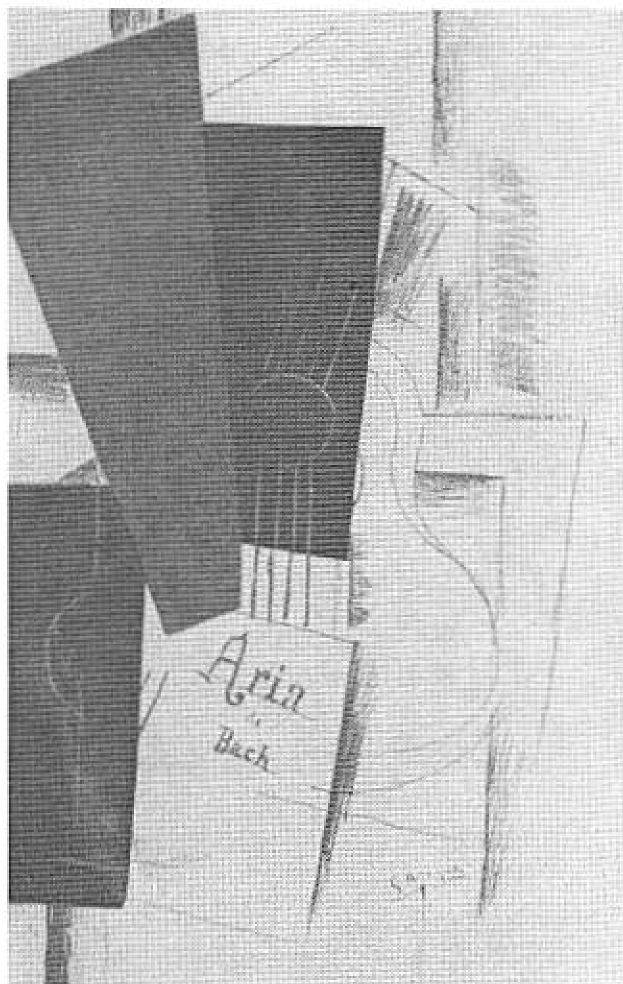
Braque. *Pești negri.* Musée d'Art Moderne, Paris

Braque. *Desen* (Schiță de portret)



Braque. *Muzicienele,* desen





Braque. *Aria de Bach.* Hârtie lipită

ziar şi hârtii colorate – nu a scăzut câtuşi de puţin efectul catifelat al compoziţiilor lui Braque. Dimpotrivă, s-ar putea spune că ele au constituit piatra de încercare, de verificare şi competiţie cu sine în obţinerea virtuozităţilor picturale.

Procedeul inedit, introdus în pictură în aceeaşi perioadă de Braque şi Picasso în imaginile cubiste, s-a generalizat şi a proliferat în creaţia tuturor pictorilor din cadrul curentului, fără însă ca procedeul să asigure egalarea calităţii picturale a tablourilor lui Braque ori să dubleze tablourile respective cu o valoroasă calitate artistică obţinută altfel prin tradiţionalele procedee, tehnică şi materiale ale picturii în ulei.

Stilistic, compoziţiile lui Braque sunt înnobilate de vibraţiile lirismului moderat. Calitatea intelectuală şi raţionalismul spiritului cartesian, specific francez, dezvăluie forţa şi sensibilitatea temperamentului artistic al lui Braque. Cum omul a fost subiect de inspiraţie pentru creatorii artei europene şi nu doar a acesteia, de-a lungul istoriei culturii, de astă dată, pentru pictorii cubişti, natura statică a constituit prilejul jocurilor creatoare.

În ceea ce îl priveşte pe Braque, virtuozităţile şi spiritul estetic savant al pictorului fusese demonstrat. Naturi moarte, peisaje, cicluri de imagini de atelier (1939) şi păsări au inspirat lui Braque soluţii plastice originale în cadrul *Cubismului analitic* şi *Cubismului sintetic*. Ingeniozitatea articulării elementelor componente ale imaginii, stilizările elegante şi pluriocularitatea unui nou spaţiu plastic aveau coerenţa inspirată a artistului înzestrat excepţional cu darurile picturii cu majusculă.

Braque rămâne numele de referinţă al componentei franceze în cadrul Cubismului european. El este artistul complex a cărui forţă creatoare nu ignoră natura, nu o dispreţuieşte, nu o neagă. Bogăţia emoţională a trăirilor lui Braque în faţa naturii, în faţa orizontului încărcat de norii furtunii apropiate, în peisajul cu bărci (*Cabine, Barque, Galets*, 1929), dezvăluie capacitatea artistică impresionantă de transfigurare a vizualului recognoscibil. Natura şi lumina sunt orizonturi încărcate de tensiune dramatică. Peisajul este înzestrat cu forţa dimensiunii poetice, proiectează sentimentul solitudinii în faţa imensităţii cerului şi mării. Deşi stilizarea puternică a formelor şi geometrizarea suprafeţelor de culoare construiesc ritmuri arhitectonice masive, fosforescenţele diamantine ale luminii vibrează cu intensitate picturală. Dezarticularea continuităţii spaţiului fizic omogen este produsă asemănător efectului unui miracol geologic. Sensibilitatea lui Braque se încarcă emoţional de spectacolul dramatic al naturii în furtună. El transfigurează imaginea naturii în imagine picturală, translează recognoscibilul în spaţiu electrizant, în câmp energetic,vibrând de efluvii emoţionale.

Inventivitatea şi fervoarea imaginativă a lui Braque, universul poetic al stării, bogăţia şi rafinamentul cromaticii picturii lui demonstrează stadiul evoluat, nivelul savant al ştiinţei şi artei picturii atins de plasticienii secolului al XX-lea.

În marea aventură a picturii trăită de artiştii seduşi de experimentele propovăduite de Picasso, artişti ca Georges Braque au păstrat echilibrul clasic, excesele eliminării culorilor din pictură fiind moderate de prestanţa colorismului picturii în ulei.

În pictura secolului al XX-lea, printre pictorii grupului cubist, personalitatea artistică a lui Georges Braque se distinge prin aristocratica ţinută intelectuală, prin eleganţa armoniilor cromatice şi nobleţea calităţii picturale.

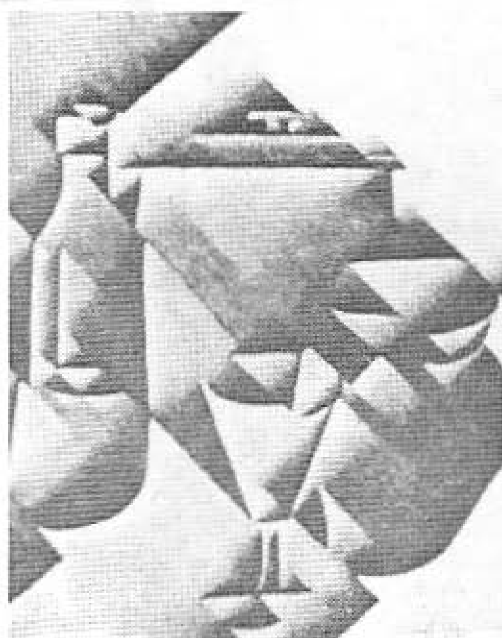
Numele lui Georges Braque înscrie o pagină de aur în pictura universală şi în colorismul secolului al XX-lea.


Juan Gris. *Omul cu pipa*


Juan Gris. *Portretul lui Picasso*

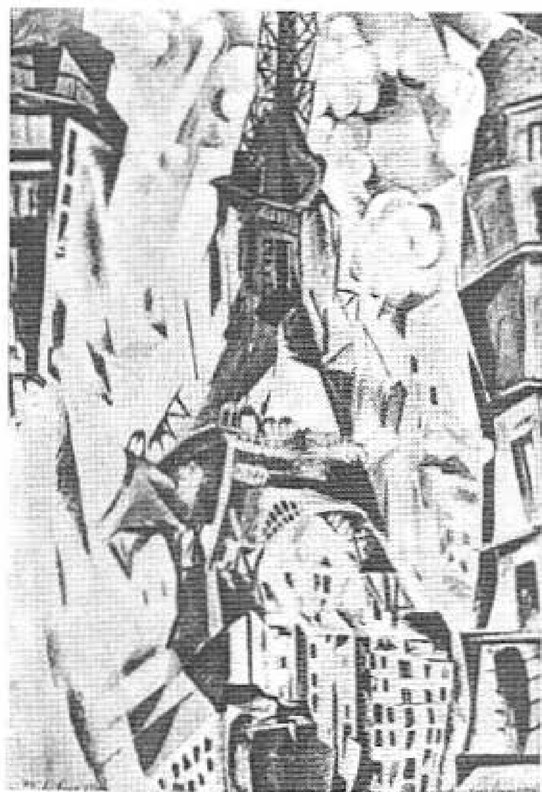
Juan Gris (1887 – 1927), de origine spaniolă ca şi Picasso, este prieten cu acesta fără ca operele sale să se înrudească cu ale compatriotului său. Stabilit la Paris din 1906, Gris asistă la geneza Cubismului şi i se alătură în anii 1911 – 1920. Geometria suprafeţelor, coloritul nobil situează pictura lui Gris în afara exceselor. Naturile moarte preferate de Juan Gris prezintă obiecte simple: sticle, fructieră, partituri cu note muzicale. Într-o interpretare ascetă, chiar aridă, gamele abordate de Gris sunt restrânse la griuri sau la raporturi între tonurile de cafeniu, ocru şi griuri perlate. Armoniile sale acceptă uneori prezenţa albastrului turqoise în ecrane fluide, uşor acoperite de pigment. Capacitatea de abstractizare şi nevoia de ordine creează în viziunea lui Gris o pictură elaborată stilistic, determinată de controlul raţiunii şi al lucidităţii, cu o anume particulară detaşare afectivă. Imaginile lui Juan Gris, admirabile prin ordinea şi articularea coerentă, par îngheţate în matricea unei lumini reci şi decise. Puternicul său spirit raţional este dublat de un acut simţ matematic şi estetic. Elaborarea strictă a rigorilor, respectul pentru fiecare centimetru al pânzei

Juan Gris. *Natură moartă*



Juan Gris. *Natură statică cu ghitară*





Robert Delaunay. *Turnul Eiffel.* Kunstmuseum, Bâle

înscris cu severități matematice în compunerea organică a ansamblului îl disting pe Juan Gris în grupul cubiștilor și definesc personalitatea sa constant supusă controlului intelectual.

Robert Delaunay (1885 – 1941) se poate spune că este opusul lui Juan Gris.

Fernand Léger. *Contraste de forme*





Robert Delaunay. *Alergătorii*

Robert Delaunay este spiritul liric al generației pictorilor cubiști, este poetul generației avangardei cubiste. Opera lui este dedicată atât paletei spectrale, cât și ritmurilor cromatice, echilibrelor emoționante ale cantităților și calităților culorii. Pentru Delaunay tot ceea ce este mai expresiv în imagine este culoarea. Pictura lui exprimă pasionata implicare afectivă și bucuria creării curcubeelor cromatice ale paletei spectrale. Opera lui reprezentă culoarul întâlnirii armonice a lumii culorii cu lumea desenului în zona rigorilor științei culorii și în zona vibrantă a sensibilității. Culorile prismei îl fascinează, după cum pictura impresioniștilor și fauviștilor îi determină admirația.

Léger. *Mecanicul*



Conformă corespondențelor melodice ale muzicii, viziunea lui Delaunay este considerată a aparține Cubismului orfic. Picturi ca *Ferestrele (1911)*, mai ales *Turnul Eiffel (1910 – 1911)* sau *Disc simultan (1912)* sunt omagii aduse armoniilor curcubeice ale luminii și culorii. Problema *contrastului simultan* propusă de inginerul Chevreul este prezentată ca ecuație estetică de către Robert Delaunay, preocupat să descopere și să aplice legile ordonatoare ale culorilor. Răceala armoniilor lui Juan Gris este polul opus al exaltării armoniilor coloristice însuflețite de elan liric din pictura lui Robert Delaunay.


Léger. *Omagiu lui David*

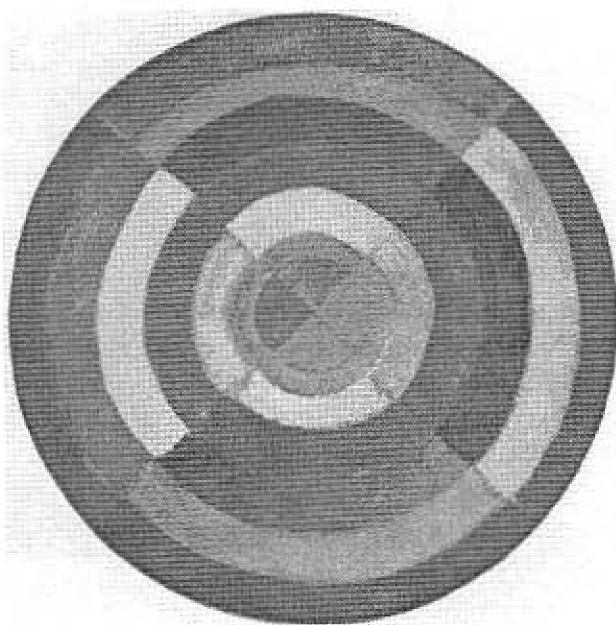
Fernand Léger (1881 – 1955) este personalitatea robustă a grupului. În timpul războiului artistul este puternic impresionat de realitățile mecanice ale instrumentelor războiului. Sensibil la tehnica modernă, Léger va crea o viziune originală, total diferită de cea a lui Braque și Picasso. Un univers imagistic populat de ființe asemănătoare manechinelor mecanice anunță lumea roboților de astăzi. Figurile umane sunt prezente aproape în toate compozițiile sale. Frapantă în interpretările lui Léger este dorința de metamorfozare a ființei umane în siluete artificiale supuse mișcărilor mecanice. Inserate unei regii geometrizate de ritmuri puternice de verticale, orizontale, curbe și cercuri și de contraste puternice de culoare, manechinele robuste sunt invenții plecate de la realitatea cognoscibilă a industriei moderne a deceniilor de la mijlocul secolului al XX-lea. Ființele și obiectele rezultate din viziunea sa mecanicistă creează o lume a unor tablouri precum: *Mecanicul (1920), Dansatoare cu cheile (1930), Cei patru cicliști (1943–1948), Marea paradă (1954)*. Imagini elocvente a căror expresie sugerează vidarea ființei umane de poezie și afect transformă personajele în uriașe păpuși de lemn pictat . Viziunea neobișnuită a metamorfozei umane, ușor supărătoare prin dezumanizarea ființei celei mai complexe a naturii, în mod paradoxal,

Léger. *Dansatoarele cu cheile*. Musée d'Art Moderne, Paris

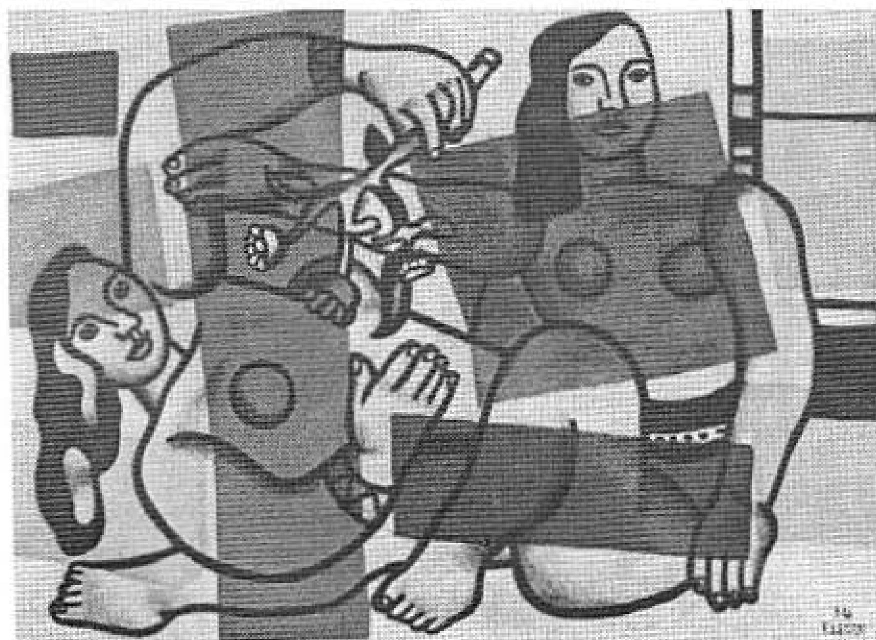


este tonică datorită culorilor pure, de roșu puternic, galben solar și albastru celest. Concepția acestor îmbinări îl definește pe Léger, pe de o parte, în dorința exprimării constatărilor sale asupra lumii contemporane cu el, respectiv constatarea unui orizont uman vidat de orice romantism ori sentimentalism, și, pe de altă parte, de dorința sa de a-și exprima temperamentul vital, remarcabila sa forță biologică.

În plan morfologic, noutățile plastice aduse de Léger în pictură sunt **desprinderea dependenței culorii de desen, articularea separată și autonomă a compoziției desenului de compoziția culorilor**. Zone colorate în tonuri primare de roșu, galben sau albastru sunt autonome și traversează în suprafețe plate compoziția desenată cu numeroase personaje. Culorile trăiesc independent de acțiunea subiectului și de conturele desenului. Léger oferă două separate și neașteptate spectacole morfologice și semantice. El ordonează foarte distinct independența celor două spații plastice și câmpuri energetice. Un spectacol vizual îl asigură desenul, cu rolul fixării acțiunii. Un al doilea spectacol este compus de suprafețele culorilor. Ambele se completează. Desenul dă semnificații ideatice de conținut. Compoziția cromatică, intensitatea maximă a tonurilor pure asigură expresia tonică și optimistă a întregului ansamblu. Culoarea, concepută separat, fără a ține seama de graficarea formelor și acțiunii, suprafețele transformate în plaje de culoare, „à plat" articulează o compoziție proprie, suprapusă acțiunii grafiate de desen. Eliberarea culorii din obligațiile față de semnificațiile ideatice ale coerenței figurative a desenului, această mare contribuție a lui Leger, de a disocia forma desenată de forma colorată propunea **dreptul la autonomie a culorii față de acțiunea subiectului.** Experiențele picturii cubiste urmate de cele ale picturii abstracte începute în primele decade ale secolului al XX-lea au decis la mijlocul secolului legile plastice transformate în limbaj estetic cifrat, în imagine codificată, accesibilă printr-un plus de inițiere estetică față de rigorile tradiției clasice a esteticii europene.



Robert Delaunay. *Disc simultan*



Fernand Léger. *Două femei cu flori*

CURENTE, MIŞCĂRI, ORIENTĂRI ŞI GRUPĂRI ARTISTICE ÎN PERIOADA INTERBELICĂ ŞI ÎN ULTIMELE DECENII ALE SECOLULUI AL XX-LEA

FUTURISMUL

Noul curent artistic, afirmat la Paris de intelectualii italieni ai generaţiei tinere, îşi face loc pe scena orientărilor estetice ale avangardei, în prima decadă a secolului al XX-lea.

Primul manifest al curentului, publicat la Paris în „Le Figaro" (1909), a fost redactat de teoreticianul grupului, poetul italian **Marinetti** (Filippo Tommaso, 1876 – 1944). Un an mai târziu, apare la Milano *Manifestul pictorilor futurişti* semnat de **Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla** şi **Gino Severini**, iar în anul 1910, sub semnăturile aceloraşi artişti, sunt publicate *Manifestul picturii futuriste* şi *Manifestul tehnic al picturii futuriste*. Principiile primului manifest formulat de Marinetti susţineau teza „distrugerii muzeelor", considerate „adevărate cimitire", şi proclamau opera de artă ca produs al „originalităţii, cu orice preţ". Grupul pictorilor condamna arta trecutului, se exalta în faţa spiritului dinamic al epocii tehnologice şi afirma necesitatea revoluţiei şi renaşterii societăţii bazate pe civilizaţia maşinii. Agresivitatea reprezentanţilor mişcării literare şi artistice a Futurismului, adresată valorilor culturale perene, condamnarea cu vehemenţă a cultului trecutului şi admiraţia faţă de „frumuseţea vitezei" şi a „caroseriei automobilului" s-au concretizat în pictură prin dorinţa introducerii unor noi şi regeneratoare soluţii plastice. Atitudinea agresivă a grupului împotriva artei de muzeu şi exaltarea faţă de civilizaţia tehnologică au fost transferate într-o atitudine de tip politic şi social, opera de artă devenind exponentul promovării şi susţinerii erei mecanice a industrializării. Aspectul pozitiv al curentului consta în stimularea entuziasmului tinerilor artişti împotriva academismului steril şi a soluţiilor morfologice desuete.

În competiţie cu Fauvismul şi Cubismul, pictura noii orientări artistice a formulat în plan estetic o problematică plastică raportată la mişcarea formelor efectuată în spaţiul fizic şi sugerarea acesteia în planul bidimensional şi static al tabloului.

Mult admirată, „frenetica activitate a marilor oraşe" a fost materializată în imagini corelate cu



Umberto Boccioni. *Elasticitate*

dinamica mişcării umane şi animale şi nu cu cea a mişcării maşinilor. Giacomo Balla a creat în acest sens faimoasa pictură intitulată *Dinamismul unui căţel în lesă*, iar Umberto Boccioni, în compoziţia *Elasticitate*, şi-a propus să recompună mişcarea calului şi a călăreţului în salt.

Modalităţi plastice noi. Sugerarea deplasării formei. Conceptul de formă dinamică – secvenţe, simultaneism

Noile interpretări morfologice au implantat imaginii statice a picturii ideea sintezei mişcării prin semantica de tip dinamic. Reluarea în multiple profile a aceluiaşi semn plastic (curb, oblic, unghiular, vertical), direcţionarea profilelor în acelaşi sens vectorial şi ritmarea lor compoziţională pe şarpantă diagonală, sinusoidală ori zigzagată creează sugestia dinamică a deplasării formei în spaţiu, etapele secvenţiale ale mişcării fiind receptate simultan.

Umberto Boccioni a abordat structura dinamică a turbilloanelor cromatice asemănătoare jerbelor scânteietoare ale focurilor de artificii (*Elasticitate*),

Gino Severini a transformat figurativul în geometrie abstractă, în piruete ale culorilor și ale contrastelor luministice (*Dansatoare*). Duchamp a dezvoltat soluția zigzagului desfășurat pe diagonala descendentă (*Nud coborând scara*).

Umberto Boccioni (1882 – 1916). Pictor, sculptor și scriitor a evoluat sub influența lui Marinetti, teoreticianul și leader-ul curentului futurist. Împreună cu acesta și cu pictorii amintiți mai sus, Boccioni a semnat manifestul publicat la Paris în 1909 în „Le Figaro".

Dintre lucrările sale *(Sinteza dinamismului uman, Omul care merge, Mușchi în mișcare)*, cea mai reprezentativă este, probabil, compoziția intitulată *Elasticitate* (1912). Acordul tonurilor complementare acoperă pânza cu suprafețe curbate fără a se repera distinctiv figurile calului și călărețului menționate de intenția pictorului. Imaginea este înzestrată cu sugestia dinamicii formelor datorită vârtejurilor circulare, reluate etajat, vioiciunii accentelor de închis-deschis și jocului contrastant al perechilor de complementare roșu-verde, albastru-orange.

Carlo Carrà (1881 – 1966) a aderat din 1909 la mișcarea futuristă a lui Marinetti, folosind pentru început principiile divizionismului cromatic neoimpresionist (*Nocturnă în Piața Beccaria)*, pentru ca apoi să folosească soluțiile plastice ale structurilor de tip dinamic ale artei futuriste cu geometrizări de o evidentă amprentă cubistă (*Portretul lui Marinetti, Înotătoarea, Zdruncinăturile birjei)*. Evoluția sa estetică și filosofică a urmat în timp detașarea de grup și apropierea de viziunea lui Giorgio De Chirico, pe care l-a cunoscut în 1916 și alături de care s-a lansat în pictura metafizică. Printre operele acestei perioade, inspirate de arta Renașterii și de viziunea lui De Chirico, se distinge *Muza metafizică*, impregnată de reală nuanță poetică.

Giacomo Balla (1871 – 1958) a creat una dintre cele mai reprezentative imagini ale viziunii propuse de Marinetti. *Dinamismul unui cățel în lesă* (1912), operă de referință a *Futurismului*, pune în ecuație plastică problema sugestiei mișcării în desfășurare dinamică. În aceeași măsură, compoziția este înzestrată cu farmecul poeziei și cu hazul instantaneului, smuls din cotidian. Valoarea minoră a subiectului selectat de artist nu a atenuat aplombul pătrunderii lucrării în istoria artelor. Interpretarea și soluția morfologică propuse de Balla în 1912 nu erau de neglijat, deși la ora aceea manifestările cubiste și *fauves* atingeau forme de înalte virtuozități profesionale. În opera lui Balla, citată mai sus, figurativul elementelor fizionomice ale anatomiei zoomorfe își pierde valoarea statică. Pictorul percepe imaginea optică a mișcării cățelului în lesă, a piciorușelor în mersul grăbit, și își propune să realizeze efectul lor dinamic în pictură. Curbele petalate ale siluetei cățelului în lesă desenează forma în mișcare, transfigurând-o în metaforă florală, asemănătoare unei crizanteme. Lesa argintie, multiplicată sinusoidal în patru fire ondulate, pendulează grațios între cele două siluete. Trena rochiei și silueta cățelului sunt imaginate în curbe și contracurbe proiectate pe planul „de fugă" a diagonalelor străzii. Ecranul luminos ocru verzui al fundalului cu diagonale violacee, proiectate perspectivic în pantă ascendentă, cele două siluete în mers, asemănătoare unor mici explozii circulare de pete și stropi de cerneală violet, dau trenei evazate a rochiei și siluetei cățelului efecte de tip cinetic. Contrastul valoric al relației cromatice de închis-deschis susține și amplifică efectul dinamic al compoziției. Reluate în succesiune, profilele multiplicate în secvențe sugerează mersul alert, înregistrat asemenea spectacolului optic perceput în goana automobilului. Jocul dansant al stropilor și petelor cromatice și multiplicarea siluetelor vibrante sunt direcționate ca linii de forță ale evoluției corpurilor în spațiu, ca secvențe decupate și alăturate asemănătoare filmului de animație.

Gino Severini (1883 – 1966) a lucrat la Paris, unde s-a împrietenit cu Picasso și cu grupul cubiștilor. Între 1900 și 1911, perioadă în care a realizat cele mai reprezentative opere de tip parizian, se lasă influențat de expresionismul *Școlii de la Paris*. În 1911 se asimilează grupului futurist. Din 1921, Severini renunță la soluțiile plastice ale dinamismului futurist și se consacră viziunii clasice cu subiecte influențate de arta descoperită la Pompei.

Compoziția sa reprezentativă, intitulată *Dansatoare* (1913), oferă unul dintre spectacolele estetice propuse de programul manifestului futurist. „Dansatoarele" lui Gino Severini se transformă în rotocoale concentrice (*Dansatoare în lumină*, *Dansatoare albastră*), figurativul fiind transferat în registrul abstracțiunii geometrice. Dinamica semicercurilor, curbelor și contracurbelor, a planurilor cu sugestii spațiale de tip tridimensional perspectivic, sugerarea cilindrilor și conurilor în mișcare sunt semne imaginate de Severini într-o etajată panoramare ritmică. Cromatica rafinată a rozurilor și a albastrurilor truquoise, a brunurilor și a ocrurilor argintii oferă o armonioasă paletă satinată ori catifelată, discretă și elegantă. Rafinamentul cromatic al lui Gino Severini îl distinge în grupul futuriștilor prin asimilarea armoniilor nobile ale colorismului lui Braque.

Evoluția manifestărilor grupului a atins saturarea în timpul primului război mondial, nereușind a supraviețui după acesta. Soluțiile dinamice, caracteristice morfologiei curentului, au fost impregnate de influențele Cubismului și de unele procedee ale Neoimpresionismului. Preocupați de aceeași problemă a sugerării dinamicii mișcării în planul static și bidimensional al tabloului, unii dintre pictorii grupului, cum a fost Giacomo Balla, au evoluat către pictura abstractă. Expozițiile artiștilor futuriști italieni și activitatea publicistică intensă desfășurate în Italia au avut un anumit ecou și în câteva centre de cultură europeană. În Franța, Marcel Duchamp și Jacques Villon vor adera la mișcarea futuristă, ei înșiși contribuind la inovarea și îmbogățirea soluțiilor morfologice propuse de pictorii italieni. Rezultatele spectaculare ale Futurismului, datorate lui Marcel Duchamp și Jacques Villon, în *Nud coborând scara* și respectiv, în *Soldații în marș*, au sublimat recognoscibilul în stilizări geometrice aluzive la figurativ, prin multiplicarea profilelor și secvențelor, bazate pe ritmuri plastice puternic cadențate.

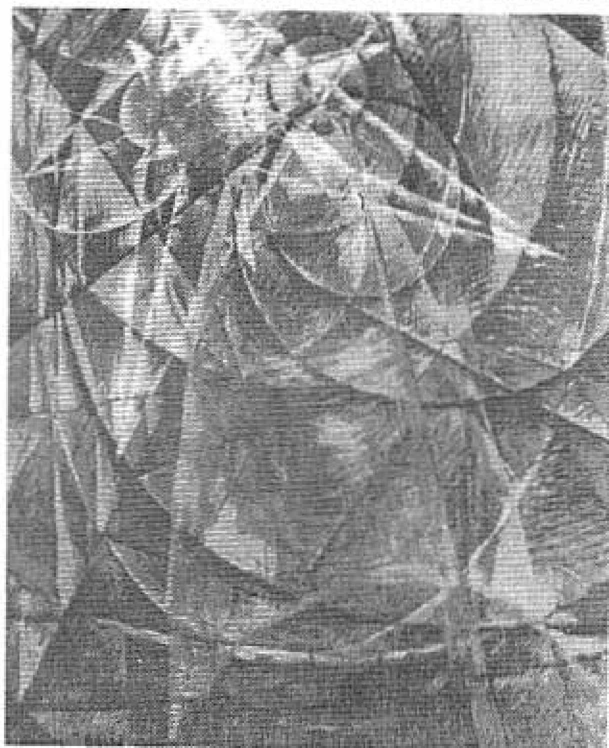
Marcel Duchamp (1887 – 1968) este numele care figurează în istoria artelor prin opere futuriste, dadaiste, suprarealiste, experimente de *ready-made*, numele lui triumfând ca apartenent al „anti-artei". Pictor și scriitor francez, figură singulară în cultura plastică a secolului al XX-lea prin îndrăzneala abordării neconvenționale și inserarea în artele plastice a obiectelor din afara morfologiei specifice, Duchamp a șocat, influențat și tulburat echilibrele formulelor stilistice ale epocii, probabil, mai mult decât a făcut-o în întreaga sa viață Picasso.



Giacomo Balla. *Dinamismul unui cățel în lesă*

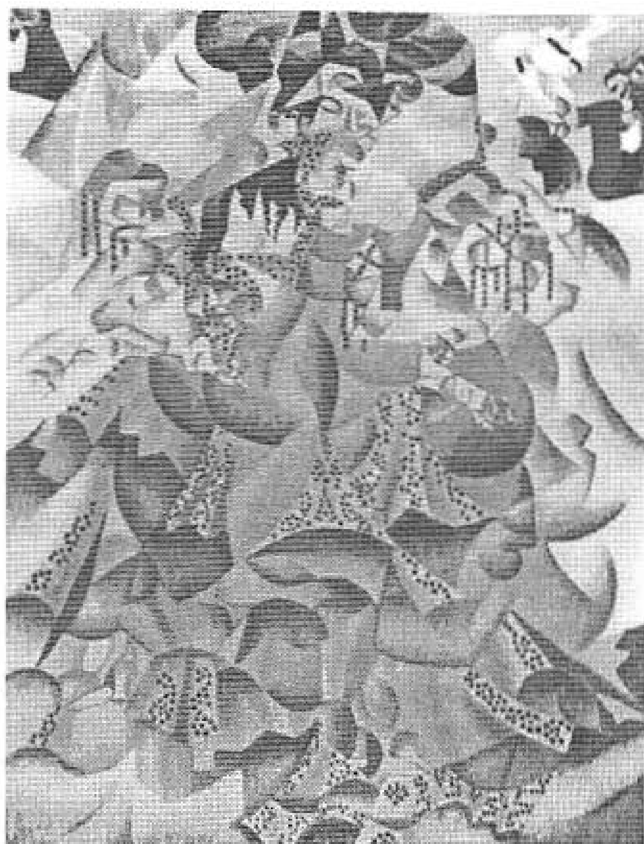
Opera celebră a lui Marcel Duchamp, *Nud coborând scara*, uimește prin soluția originală a sugerării coborârii în trepte a unei siluete reverberate în profile stilizate geometric. În cazul compoziției exemplare pictate de Duchamp, profilul siluetei elegante

Balla. *Mercur trecând prin fața soarelui*





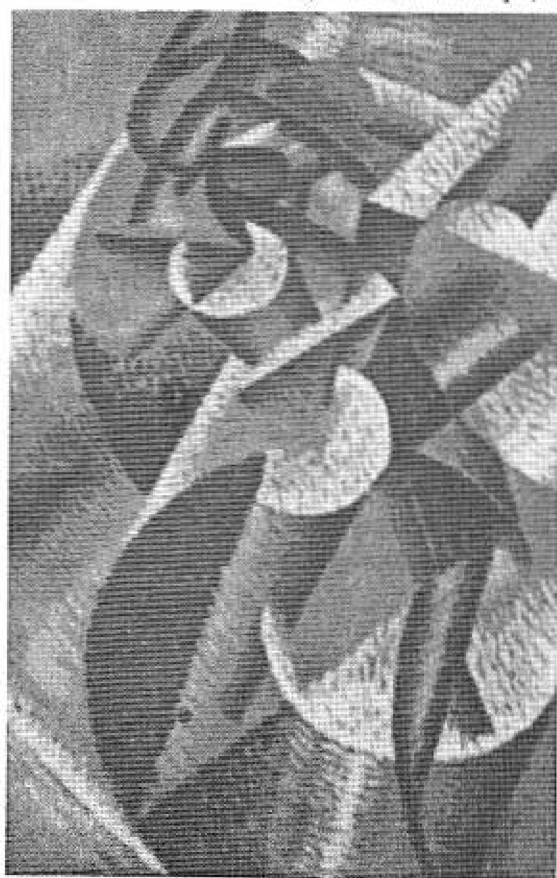
Marcel Duchamp. *Nud coborând scara*



Gino Severini. *Dansatoarea albastră*

care coboară scara este multiplicat în conture zigzagate. Inserții oblice, curbe și contracurbe sunt înscrise în panta descendentă a compoziției. Diagonala majoră, care traversează tabloul din colțul de sus până la cel de jos, articulează ritmic semnele dispuse geometric în zigzagul treptelor scării. Secvența inițială a siluetei aflată pe prima treaptă a scării este repetată succesiv, pe fiecare treaptă. Multiplele secvențe reconstituie imaginea mișcării coerente a coborârii pe trepte. Cuplarea într-o imagine unică a siluetelor descendente este receptată optic simultan. Dinamica formelor deplasate în spațiul fizic oferă o sugestivă metaforă plastică a mișcării. Studiul mișcării și analiza procesului mișcării în desfășurare i-au stimulat lui Duchamp fantezia artistică, spiritul născocitor al pictorului făcând o demonstrație de virtuozitate plastică în tabloul *Nud coborând scara.* Dezarticularea în secvențe a etapelor deplasării formei în spațiul fizic și, apoi, reconstituirea și transpunerea în pictură a procesului mișcării prin întrunirea finală a secvențelor multiplicate, reluate succesiv, au conturat procedee folosite asemănător în filmul de animație. Recompusă

Severini. *Dinamism de forme: lumină în spațiu*



mental, descompunerea mişcării rămâne circumscrisă în coordonatele limitate ale formelor statice, proprii artelor plastice. Introdusă în imaginea bidimensională sau în structura tridimensională, problema sugerării mişcării reale a orientat preocupările plasticienilor către soluţii noi, anticipatoare ale Cinetismului şi curentului Op-Art în pictură şi sculptură şi chiar ale Informalului din arta secolului al XX-lea.

PICTURA METAFIZICĂ

Printre orientările, curentele şi grupările apărute în arta europeană în primele decenii ale secolului al XX-lea, pictura metafizică ocupă un loc important datorită pesonalităţii marcante a lui **Giorgio De Chirico** (1880 – 1978). Stabilit la Paris în 1911, pictorul italian s-a afirmat ca unul dintre artiştii preocupaţi de evocarea Antichităţii. Viziunea originală definită de Chirico aducea ca noutate conturul neliniştitor al unui spaţiu atemporal, vidat de prezenţa umană activă. Arhitecturi şi spaţii urbanistice solitare, cu sugestii de tip renascentist sau antic, sunt însoţite de umbre prelungi şi de contraste puternice între lumină şi umbră. Fragmente de statui antice greceşti sunt alăturate obiectelor şi recuzitei vestimentare moderne într-o regie imprevizibilă. Siluete umane, surprinse în mişcare sau în atitudini statice, par decupate şi fixate în împietrire. Manechine umane, plasate în ambianţă citadină imaginară, proiectează sentimentul de dezolare şi disperată solitudine a pictorului. Figurativul pronunţat al picturii lui De Chirico impresionează puternic prin sentimentul de mister şi de ireal datorat prezenţei siluetelor umane imaginate fie ca duhuri, fie ca siluete statuare.

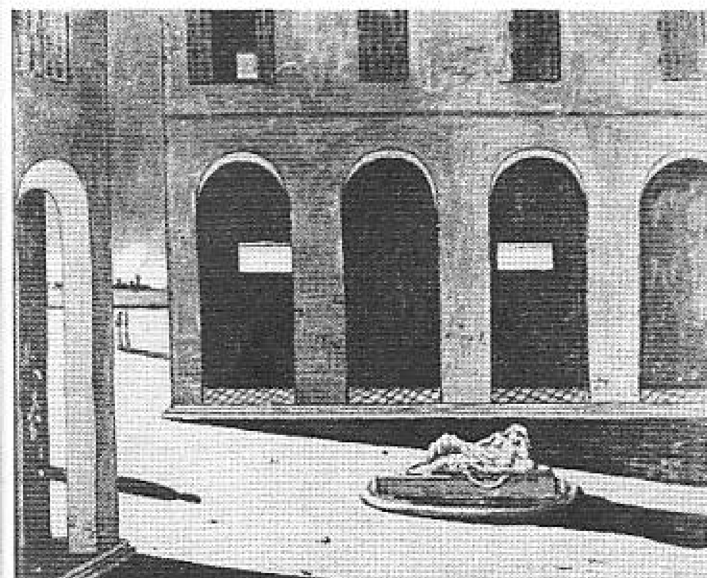
Giorgio De Chirico. *Portretul lui Apollinaire*



Caracterul de mister al picturii lui De Chirico în lucrări ca cele intitulate *Enigma orei* (1911, colecţie particulară, Milano), *Muzele neliniştitoare* (1917, colecţie particulară, Milano) impresionează prin paradoxalele alăturări de dimensiuni – micile profile ale arhitecturii rectilinii văzute perspectivic în fundal şi giganticele manechine din prim-plan sau disproporţinata monumentalitate a clădirilor, supradimensionarea arhitecturii şi minimalizarea siluetelor umane până la devenirea minusculă a acestora. Raportul neobişnuit imprimat proporţiilor, perspectivele de tip renascentist mult prelungite primesc în plus un element care va deveni caracteristic picturii lui De Chirico, umbrele. Viaţa subiectivă a acestor fluxuri de culoare închisă, proiectate ca umbre interminabile, totdeauna ieşind în afara cadrului tabloului, sunt acompaniate de sentimentul unei tulburătoare solitudini ce pare a se

De Chirico. *Cântecul iubirii*





De Chirico. *Piața Italiei*

îndrepta spre spații neantice. Totul este încremenit în static și tăcere, ca și când planeta și ființele pictate de Chirico trăiesc într-un orizont spațial aflat în dimensiuni cunoscute doar de pictor.

Registrul plastic al picturii lui G. De Chirico, problemele de formă, compoziție, valorație, spațiu plastic înscrie un univers morfologic continuator parțial al tradiției renascentiste. Cromatica tablourilor lui De Chirico este restrânsă la tonuri apropiate, stabilită în paleta armoniilor de tip monocrom. Picturalitatea lipsește. Savorile pigmentare și prețiozitățile materiei picturale sunt, cu desăvârșire, evitate de pictor. Decupările de tip grafic se aliniază într-un spațiu perspectivat geometric raportat la principiile spațiului renascentist florentin.

Ceea ce este original în pictura lui se datorează interpretării. Materie și non-materie, real și ireal, viziunea picturii lui Giorgio De Chirico degajă transa metafizică, ambianța stranie alimentată de starea de misterul particular rezultat din sentimentul acut al vidului și neantului.

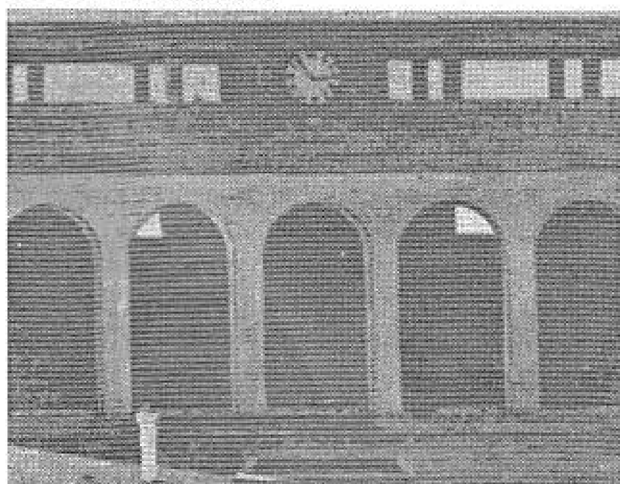
Mediul spiritual bizar, starea de încremenire a atmosferei din tablourile lui De Chirico, tăcerea ostilă prezenței umane par să înghețe totul. Sentimentul pătrunderii în miraculoasa neliniștitoare atmosferă stabilește un dialog neispititor cu vidul afectiv propus de tablourile pictorului, o relație de neadeziune a privitorului cu universul imagistic încremenit într-un spațiu astral și înscris în cifru misterios.

Giorgio Morandi (1890 – 1964), aderent prin viziune și modalități plastice la pictura metafizică, va defini o operă circumscrisă în teritoriul imaginației raportate la naturi statice. Compozițiile monumentale și uneori peisajele sale au lăsat locul decisiv naturilor statice cu sticle, manechine și cutii de metal. Ritmicitatea verticalelor, grafierea rigidă a curbelor stabilesc o stare de încremenire asemănătoare picturilor lui G. De Chirico, fără a fi înfiorate însă de misterul artei acestuia. Legătura lui Morandi cu concretul recognoscibil este mai puternică decât la G. De Chirico. Influențat puternic de către acesta, Giorgio Morandi a preluat viziunea metafizică a relațiilor stranii de lumină și de umbră și incizarea netă a profilelor prin duct continuu. Atmosfera picturilor lui Giorgio Morandi este mai puțin obsedantă sau neliniștitoare față de picturile lui G. De Chirico. Enigmaticul are mai puțină forță convingătoare.

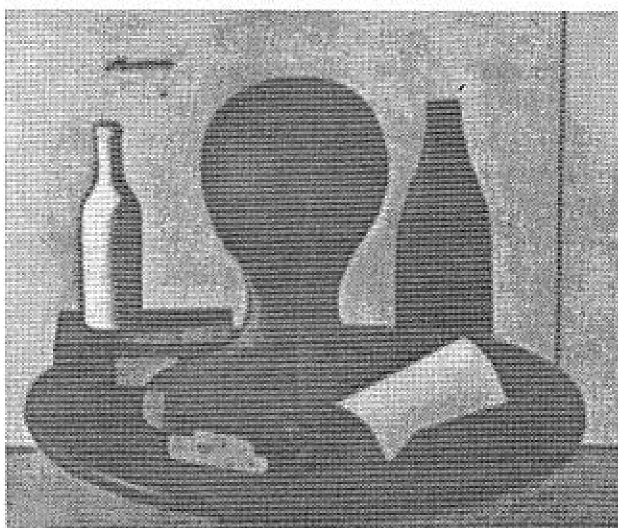
Paleta cromatică este restrânsă la monocromia armoniilor calde de ocru și cafeniu, intervenția armoniilor de tip spectral lipsind cu desăvârșire.

Ecou al admirației evaziunilor în autentica metafizică a universului lui De Chirico, straniul artei lui Giorgio Morandi rezultă din sentimentul autentic de singurătate, un sentiment de goliciune sufletească

De Chirico. *Enigma orei*



Giorgio Morandi. *Natură moartă metafizică*



restrâns la micul univers al formelor naturilor sale moarte. Valoarea estetică a creației lui Giorgio Morandi o descoperim, deopotrivă, în rigorile elaborării compoziției și în implicarea rațională a structurării compoziționale a imaginii. Contribuția pictorului italian este subliniată de forța conștientizării relațiilor și dependențelor morfologice, de investirea imaginii cu articularea logică a acestora ca însumare a controlului laborios. Privită din acest unghi, opera lui Giorgio Morandi sintetizează unul dintre cele mai importante capitole ale profesionalismului în domeniul picturii.

DADAISMUL

Mișcarea *Dada* (1916 – 1923) a fost creată în 1916 la Zürich, de grupul artiștilor și intelectualilor aflați în Elveția neutră, în timpul Primului război mondial și a încetat la Paris în 1923. Numele mișcării vine de la cuvântul „dada", cuvânt ales la întâmplare din dicționarul Larousse de grupul format de poetul **Tristan Tzara,** pictorul **Marcel Iancu** și pictorul și sculptorul **Hans Arp**. Semnificațiile pe care le are cuvântul în diferite limbi (dubla afirmație în limba română) nu au legătură cu programul mișcării.

Clubul *Cabaret Voltaire,* înființat la Zürich de scriitorul german Hugo Ball, la 5 februarie 1916, a fost spațiul în care s-a născut Dadaismul, la 8 februarie 1916. *Cabaret Voltaire* din Zürich, intrat în istoria culturii secolului al XX-lea, a fost centrul nihilismului artistic mondial, spațiul care a adăpostit și inspirat crearea grupării, conceperea programului estetic al mișcării și revistei Dada. În cadrul grupului inițial s-au alăturat artiștii **Max Ernst** și **Sophie Taeuber-Arp.** Artiști, poeți și intelectuali tineri, veniți din diferite țări ale Europei și întorși acasă au purtat ecoul mișcării Dada, s-au solidarizat în organizarea vieții lor intelectuale, în expoziții, cluburi culturale, inițieri de reviste literare. În afara Zürichului, centrele importante ale dezvoltării Dadaismului au fost: New York, unde s-au manifestat artiști ca **Marcel Duchamp** și **Francis Picabia,** Köln prin arta lui **Max Ernst,** Hanovra prin prezența lui **Kurt Schwippers** și Paris prin personalitățile celebre ale lui **André Breton, Paul Eluard, Louis Aragon** și revista *Littérature.*

Teza contraordinei, la început susținută în ambianța intelectuală a Elveției, va cunoaște manifestări la nivel internațional, congrese și ample întâlniri, pentru ca în 1923, la *Teatrul Michel* din Paris, la întrunirea „Soirée du coeur à barbe" să se înregistreze încetarea practică a mișcării Dada. Stabilit în mare parte ca un joc constând în ironizarea a tot ce putea însemna ordine, nu numai a spiritului artistic academist ori tot ce putea contribui la deconcertarea partizanilor academismului, Dadaismul a fost mai ales un curent de opinie evoluat în mișcare literară. Caracterul negativist, de negare a tuturor valorilor culturii și creației a conturat mișcarea de negare nediferențiată a valorilor, conturată, de fapt, ca protest fundamental al generației tinere. Dezorientată și zdruncinată de evenimentele zguduitoare ale războiului, generația tânără se descoperea nepregătită să dea răspunsuri și soluții realităților în fața cărora se afla. O privire retrospectivă ne permite astăzi să reevaluăm atitudinea generației tinere din perioada istorică respectivă și să interpretăm cu comprehensiune nihilismul manifestat prin revolta în fața negării vieții determinate de evenimentele tragice ale războiului. Astăzi putem înțelege perplexitatea tinerilor de atunci aflați în fața dezastrului adus de război, sentimentul paralizant al instabilității și insecurității existenței, revolta în fața degradării înaltelor valori morale, civice și culturale produse de violența războiului.

Dadaismul a exercitat o mare influență asupra Suprarealismului și Expresionismului. *Primul Manifest al Futurismului,* redactat în 1909 de poetul italian Marinetti, îndemna artiștii la distrugerea muzeelor, considerate „adevărate cimitire". Manifestul a avut un puternic impact asupra tinerilor, invitația la agresivitate și la originalitate „cu orice preț" fiind regăsibilă în declanșarea Dadaismului. Și totuși, începând cu 1922, spiritul anarhist s-a diminuat ca și elanul partizanilor mișcării Dada.

Tristan Tzara a fost principalul animator al Dadaismului și creatorul manifestelor mișcării.

În cazul artelor plastice, tezele destructive susțineau anularea tradiționalelor procedee și modalități de exprimare artistică și înlocuirea reperelor raportate la realitatea recognoscibilă, emoțională sau la sentimentul creator. În locul factorilor naturali ai inspirației creator-artistice, Dadaismul propunea asamblarea întâmplătoare de către artist a fragmentelor de lucruri și de obiecte culese fără vreo opțiune, libere de orice convenție estetică. Ștergerea granițelor dintre efortul creator și operația mecanică de confecționare a unor obiecte fără valoare estetică, anularea distincției dintre profesionist și amator, dintre universul valorilor culturale datorate artistului profesionist și banalul joc al amatorului, incitau la atacarea valorilor creatoare perene, la uciderea conștientă și programată a artei și la acceptarea non-artei.

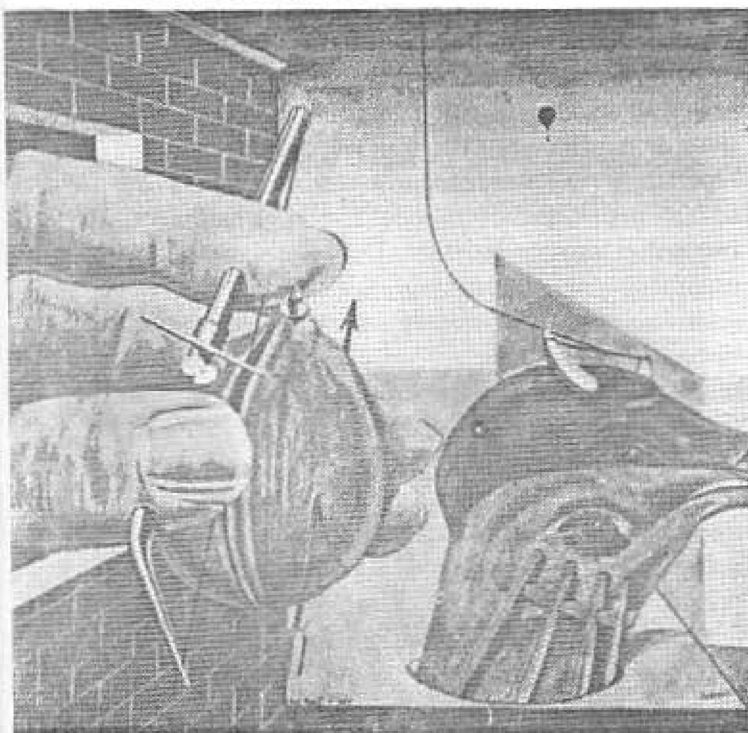
Dintre plasticieni, pictorul **Marcel Duchamp** a fost reprezentantul tipic al Dadaismului. El a fost spiritul cel mai neliniștit, artistul răzvrătit ale cărui

demersuri estetice au tulburat și derutat hotărâtor mentalitățile și preocupările tinerilor plasticieni în preajma Primului război mondial. Pictor, scriitor și teoretician, entuziast al artei de avangardă, Duchamp aparține nu numai Futurismului, el a susținut și promovat Dadaismul în Statele Unite, începând din 1912. Mișcarea Dada, la care a participat ca membru, i-a oferit lui Duchamp libertatea deplină a resurselor și dorințelor sale de anulare a tuturor formelor de manifestare tradițională. Personalitate creatoare complexă, spirit inventiv și nonconformist prin structură, el este autorul celei mai reprezentative imagini futuriste, *Nud coborând scara*, compoziție ale cărei virtuți plastice strălucesc ca excepționale în contextul picturii futuriste.

Transmigrarea spiritului inovator al pictorului de la un concept plastic la altul, pionieratul în multiplele direcții ale comunicării modalităților gândirii nonconformiste, capacitatea sa de manifestare, mai mult decât într-un unic câmp creator, l-au impus printre personalitățile cele mai dinamice și controversate ale generației sale.

Lansat în mișcarea nihilistă, Duchamp a continuat tezele lui Marinetti, care afirmase în *Primul Manifest al Futurismului* că „un automobil de curse este mai frumos decât *Victoria din Samotrace*". În dorința demitizării valorilor universale umane și artistice, etice și estetice, atitudinea sfidătoare a lui Duchamp s-a conturat în acte ireverențioase față de geniile și capodoperele artei universale. Lucrările sale au primit diferite forme agresive față de valorile muzeistice, față de pictura lui Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, capodopera considerată cu aureolă de neatins. Duchamp și-a permis libertăți de atitudine și de spirit, provocând insulte grave în cariera sa. Frenezia profanării universului estetic cu valori perene i-au împins îndrăznela până la etalarea în cadrul expozițiilor de artă a unor obiecte ca *Roata de bicicletă (Bicycle Wheel)* și *Urinoir*, considerate de el ca „anti-artă", experimente *ready-made*.

Max Ernst. *Oedipus Rex*



Preocupările lui Marcel Duchamp au influențat enorm pătrunderea **obiectelor** în domeniul artelor plastice, determinând deruta unor creatori și încurajarea orientării lor spre zone existente în afara universului estetic al conceptelor, legilor și principiilor morfologice specifice picturii ori sculpturii și o dată cu aceasta favorizarea penetrării în artă a neprofesionismului și a imposturii.

SUPRAREALISMUL

Născut la Paris, în mijlocul mișcării dadaiste, Suprarealismul s-a manifestat mai ales în literatură și în artele plastice. În 1924, scriitorul **André Breton**, devenit liderul grupului format de pictorii: **Francis Picabia** (1873 – 1953), **Max Ernst, Joan Miró, YvesTanguy și Hans Arp**, a publicat *Primul Manifest al Suprarealismului*.

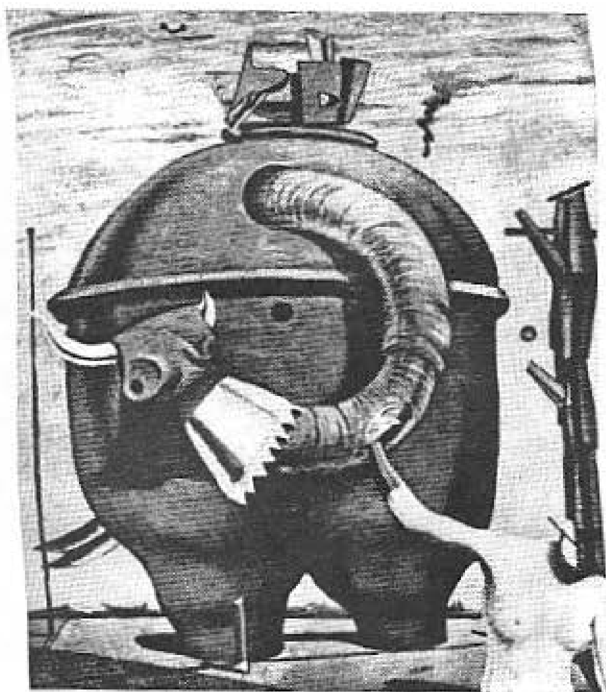
Manifestul formula următoarea teză celebrând virtuțile iraționalului: „automatismul pur psihic dictat de spirit, fără controlul nici unei părți a rațiunii și în afară de orice considerație estetică sau morală". Convingerile grupului erau îndatorate psihanalizei lui Freud în ideea explorării subconștientului pentru a descifra o nouă lumină peste ceea ce există ascuns în abisul sufletului omenesc. „Automatismul psihic pur", propagat în urma apariției manifestului Suprarealismului, demonstrează căutările intelectuale în planul preocupărilor estetice rămase ca documente ale psihologicului.

Printre cele mai complexe și mai autentice forme ale Suprarealismului a fost opera creată de **Max Ernst** (1891 – 1976). Concepția insolită a artistului german a dat naștere unui univers al configurărilor ireale articulate de semnele unui statut vizionar de tip cosmic și poetic.

Pădurile, orașele și viziunile cosmice sunt teme al căror limbaj inventat de Ernst au o șocantă forță expresivă. Recognoscibilul își pierde semnificația pentru a căpăta sensuri metaforice și simbolice.

Tablouri ca *Neprihănitul Iosif* (1928, Colecție particulară, Paris), *Mamă și copii pe globul terestru* (1953, Kunsthalle, Mannheim) rămân imagini prodigioase ca fabulație poetică, semantică și cromatică, viziuni onirice pătrunse de un straniu lirism.

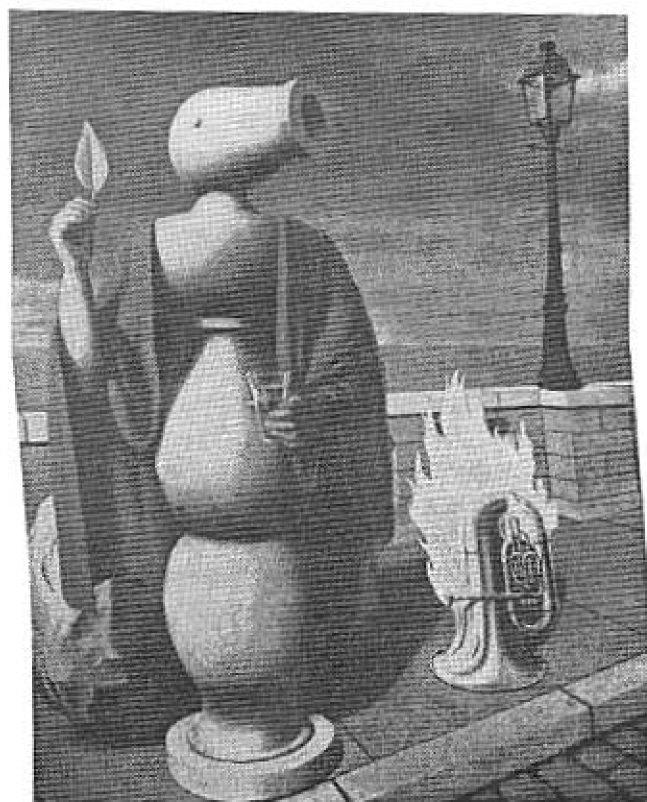
Îmbrățișarea delicată și tandră a celor două siluete întrunite de pictor în plăsmuirea zoomorf-antropomorfă în *Neprihănitul Iosif*, imaterialul sărut și gesturile de îndrăgostiți ale păsărilor antropomorfizate sunt grafiate sinuos pe fondul alb marmorean. Ecranele mătăsoase ale tonurilor de albastru celest și verde cristalin definesc silueta feminină. Relația somptuoasă între negrul catifelat și ocrul auriu al siluetei masculine avansează și înlănțuie figura grațioasă a siluetei albastre. Max Ernst este un autentic și valoros poet. Imaginația sa artistică inventează lumi și metamorfoze cerești. Articularea formelor inedite croiește contexte plastice și semantice de vibrantă poetică. Armoniile coloristice au luminozitate și vibrație picturală. Fabulosul poetic al lui Max Ernst păstrează starea de delicată visare și ingenuitatea fanteziei infantile.



Max Ernst. *Elefantul Celebes*

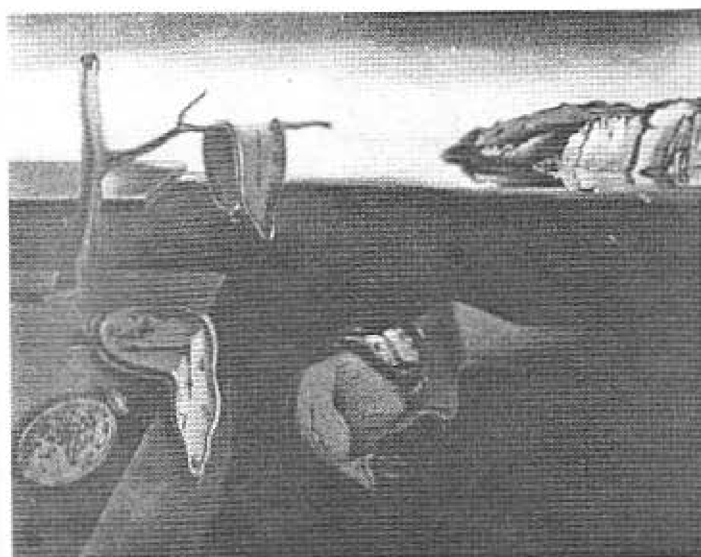
René Magritte (1898 – 1967), de origine belgiană, aparține Suprarealismului prin capacitatea inepuizabilă de fabulare și proiecție imaginară în ireal. Opera sa a obținut foarte repede o reputație internațională datorită bizarului și fiorului de mister. Comentat ca apartenent al modalităților realismului „fotografic", datorită unor modalități plastice aservite spiritului academic și folosite în scopul păstrării parțiale a figurativului recognoscibil, René Magritte afirmă cu autoritate dreptul uman la evaziune în lumi

René Magritte. *Drepturile omului*



Magritte. *Terapie*





Salvador Dali. *Persistența memoriei*

imaginare ale căror contexte urmează destinul totalei lor libertăți de îmbinare. Compuse regizoral astfel ca finalitatea să transfere realul în ireal și realitatea în absurd, universul figurativ al tablourilor lui Magritte conturează obsesiile de coșmar ale pictorului și păstrează o răceală stranie susținută de un colorit cristalin dublat, în mod paradoxal, de farmec poetic.

Imaginarul lui Magritte articulează elemente reale cu elemente de absurd în contexte bizare de ireal neliniștitor. Imagini care traduc obsesii și complexe ale subconștientului sunt pline de arbitrar. Ansamblurile devin rebusuri greu accesibile. Codul semantic și morfologic, cifrat în simboluri, este destinat a rămâne secret. Încordata tensiune a obsesiilor și refulărilor subconștientului se proiectează în imagini ca terapie a convulsiilor de coșmar ale pictorului, nedezvăluite în cuvinte. Imaginarea unui bunic al cărui cap și bust sunt transformate în colivie cu porumbei albi, silueta susținută de baston și acoperită cu pălărie și pelerină, traduc nevoia întoarcerii artistului la anii copilăriei și la starea de puritate și fabuloasă evaziune poetică. Intitulat *Terapie* (II, 1937, colecție particulară, Belgia), un alt tablou al lui Magritte se destăinuie imagistic ca necesară redobândire a visului prin întoarcerea în clipele paradiziace ale copilăriei. Capacitatea de fabulație poetică este înlocuită alteori cu fantezia alunecată în macabru sau în obsesii de coșmar. Prezența sicriului este, în acest sens, simbolul acelor trăiri angoasante care nu l-au părăsit decât rareori pe artistul belgian.

Salvador Dali.
Apariția unei figuri și a unei compotiere pe o plajă

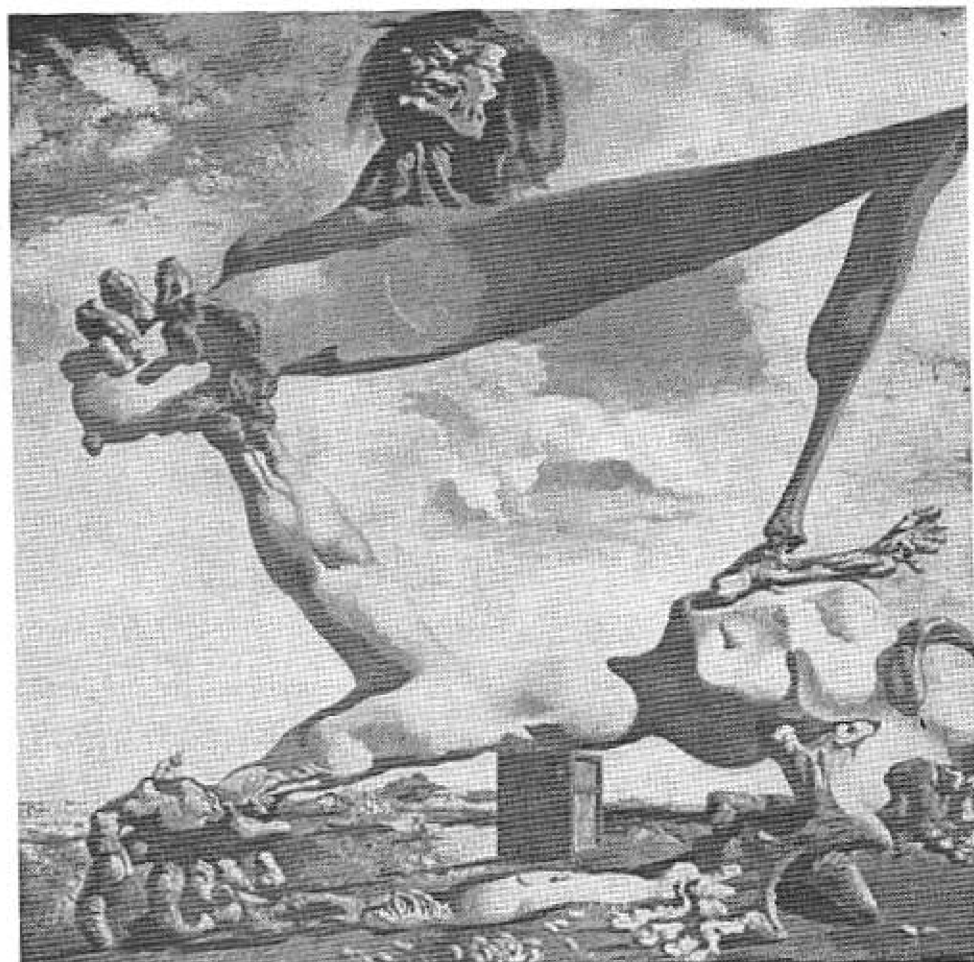


Paleta cromatică a tablourilor lui René Magritte surprinde nu atât prin armonii coloristice ample, cât prin inspirata luminare a tonurilor și a atmosferei limpide, prin cristalinitatea ecranelor spațiale prelungite în perspective panoramice.

Regia de spectacol a imaginii stă sub controlul inteligenței lucide. Uneori viziunea operei este marcată de accente tragice, de pesimism sau de trăiri melancolice. Decodificarea cifrului viziunii simbolice a operei pictorului belgian necesită prealabila lectură a unei bibliografii raportate la creația și viața artistului. Înțelegerea picturii lui René Magritte implică pregătirea sensibilității și receptării emoționale a întregului arsenal de trimiteri, semnificații și implicări estetice ale operei suprarealiste a pictorului.

Salvador Dali (1904 – 1989). Rămas constant în orbita Suprarealismului, beneficiind de succesul și vâlva produse de seducția plăsmuirii universurilor cosmice, aureolat de transa poetică și mistică, personalitatea lui Salvador Dali a declanșat goana editorilor în a-i dedica albume de o somptuozitate neobișnuită. Revistele de artă ca și cele de largă circulație nu au obosit să-i analizeze opera, nu au contenit să-i comenteze ciudățeniile, originalitățile.

Excentricitatea și legenda omului Dali au întunecat uneori legenda artistului. După dispariția sa din viața, legenda omului se estompează și rămân dimensiunile artistului și ale operei lui.Câteva luni după dispariția din viață a marelui pictor spaniol a fost deschisă ampla retrospectivă a artistului, organizată ca unul dintre cele mai copleșitoare spectacole ale Suprarealismului. Pe terasa din fața muzeului *Kunsthaus* din Zürich *Gigantul* sculptat de Dali își înălța brațele negre, metalice, asemenea unui țipăt ascuțit.



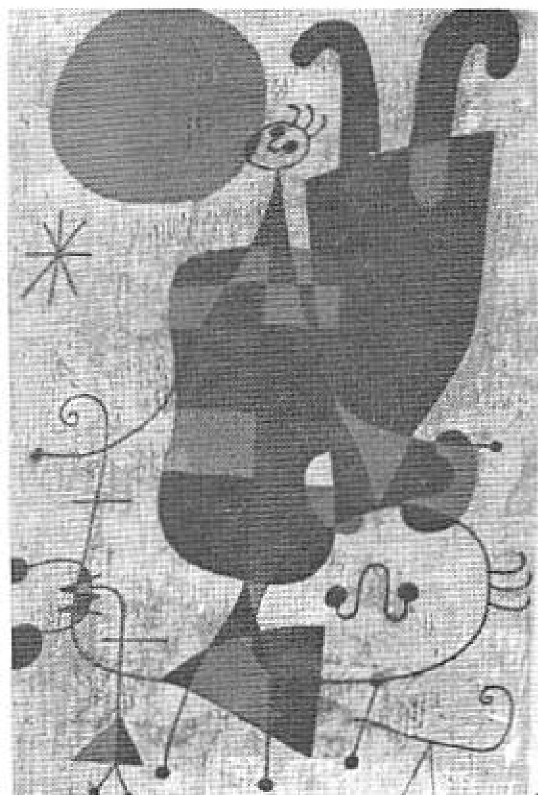
Salvador Dali. *Presimțirea războiului civil*

Suprarealismul, cu toată regia de spectacol și întreg arsenalul de forme și scenarii, era prezent în muzeu în picturile, desenele, sculpturile și grupajele scenografice ale pictorului Salvador Dali. Într-un ansamblu baroc, impresionant ca somptuozitate, opera amplă a pictorului era oferită spre admirare publicului cosmopolit sosit din toate culturile planetei. Regia marilor banchete estetice ale imaginării capriciilor și mariajului artelor concepute de pictor contura un spectacol al geniului fanteziei artistice. Vraja operelor lui Dali țintuia privirea. Tablourile lui Dali fascinau de la precizia și puritatea liniei formelor, neverosimile ca precizie prin asemănarea mimetică a realității, considerate în competiție cu „realismul fotografic al detaliilor figurative" până la picturalitatea de bijuterie a acestor microuniversuri incluse în panoramicele neantice.

Străfulgerările luminii și umbrei metafizice străbat viziunea de coșmar și obsesiile. Seninul, organicul și anorganicul sau astralul înfloresc deopotrivă de convingător în brocartul luxuriant și luxos al imaginarului și picturalului. Anularea perspectivelor tradiționale, distrugerea spațiului monoocular, ucellian prin logodirea acestuia cu bioocularitatea spațiului montant și plonjant, pierofrancescan se întâlneau cu savantele efecte de *trompe-l'oeil* și cu prelungirile frenetice ale perspectivelor neantice. *Raccourci*-urile gigantice, mighelangeolești, crucificările suspendate deasupra lumii, siluetele tintoretine, aflate în stare de levitație sunt reunite în sintezele originale ale operei lui Dali. În istoria imaginii bidimensionale a picturii, artistul spaniol este un virtuoz al regiei de spectacol abisal.

Acea însușire extraordinară a creării iluziei extensiilor în spațiul infinit afirmă deopotrivă știința formei și cunoașterea perspectivei geometrice și cromatice. Dali este creatorul unui concept de spațiu plastic contemporan. Distrugerea funcției tradiționale a soluțiilor perspectivice cunoscute și aplicate în pictură de-a lungul secolelor și articularea inserției formelor imaginate în imponderabil au conturat un nou concept de spațiu plastic.Capacitatea de evaziune în visul abisurilor formulează însușirea excepțională a artistului spaniol de inovare a unui nou orizont spațial al imaginii bidimensionale.

Explorarea subconștientului, absurdul și umorul nu și-au refuzat nici una dintre ascensiunile spiritului creator în grandiosul spectacol al discursului suprarealist. Mai mult decât în opera lui René Magritte sau



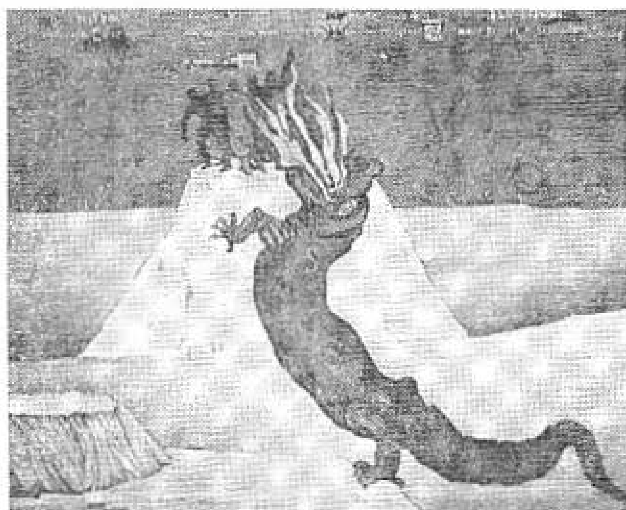
Joan Miró. *Chipuri răsturnate*

Max Ernst, contrastele brutale ale Suprarealismului, straniul și situațiile arbitrare sunt cuplate de Dali cu meandrele fabulației și cu regia scenică.

Suprarealismul artei lui Dali are dimensiunea programării în aventură a imaginarului fabulos. Oniricul și simbolica *Girafei în flăcări*, rămânerea în

Yves Tanguy. *Mamă, tata e rănit*





Victor Brauner. *Balaurul*

neuitare din *Persistența memoriei* sunt savurări ale propriei călătorii prin labirintul subconștientului și visului.

Marele scenograf și marele regizor al spațiilor imaginare a pus în armonie orizonturile oceanice cu dimensiunile timpului etern și al marilor tăceri. Jocul magic al realului cu irealul, al luminii cu situațiile imprevizibile, plutirea în teatrul absurdului, în spațiul absurdului stau sub semnul geniului, virtuților iraționalului și poeziei absurdului.

În galeria numelor care au făcut înconjurul globului și au pătruns în conștiința sensibilă a lumii, Dali împreună cu Picasso și cu Miró încheie triada glorioasă a picturii spaniole a secolului al XX-lea.

Salvador Dali. *Girafă în flăcări*



EXPRESIONISMUL

Expresionismul, mişcare artistică născută la sfârşitul secolului al XIX-lea şi manifestată în primele decenii ale secolului următor, mai ales în anii Primului război mondial, s-a definit ca univers al sentimentelor şi stărilor de nelinişte ale artiştilor, ca ecou al angoaselor şi incertitudinilor epocii. Tendinţă opusă Realismului şi picturii impresioniste, prin imaginile turmentate şi brutale, Expresionismul s-a conturat ca fenomen de recurenţă, în momente disparate ale istoriei artelor. Fără a exista punţi de comunicare tradiţională, de transmitere şi preluare de la o generaţie la alta, Expresionismul a fost înregistrat în discontinuitate şi la intervale mari de timp, în diferite momente istorice, în diferite epoci ale artelor sau, parţial, în creaţia unor mari artişti, dacă ne gândim numai la opera tragică a lui Grünewald sau la viziunile de coşmar ale lui Goya.

Forme particulare de tip expresionist pot fi descifrate de-a lungul civilizaţiilor plastice ale omenirii. Expresionismul, formă a grotescului, uneori îmbinat cu humorul, îl aflăm pregnant reprezentat în epocile primelor stiluri europene – Romanicul şi Goticul – în chipurile demonilor şi ale garguielor marilor catedrale europene.

Tensiuni ale deformării expresiei până la nerecunoaşterea fizionomiei sunt regăsibile mai târziu în *autoportretele* lui Rembrandt realizate în anul morţii Saskiei. *Măştile* lui Beethoven sculptate de Bourdelle, *autoportretele* lui Van Gogh sau unele *autoportrete* ale lui Luchian, pictate în perioada dramatică a ultimilor ani ai vieţii, coincid cu exprimarea stărilor limită, cu patetice proiecţii ale suferinţei în planul spiritului.

Teroarea, ca psihoză, atinge paroxisme în frescele *Judecăţii de Apoi* pictată de Michelangelo pe peretele *Capelei Sixtine*. Obsesiile şi viziunile de coşmar ale lui Goya, proiectate în compoziţiile pictate pe pereţii locuinţei artistului, numită *Casa Surdului*, au un tragism de o intensitate zguduitoare. În perioada pierderii auzului, coincidentă cu asistarea de către Goya la atrocităţile trăite de poporul spaniol în timpul agresiunii franceze, paroxismul sentimentelor deslănţuite în compoziţiile artistului spaniol este regăsibil şi în ciclurile gravurilor sale: „Capriciile" şi „Ororile războiului".

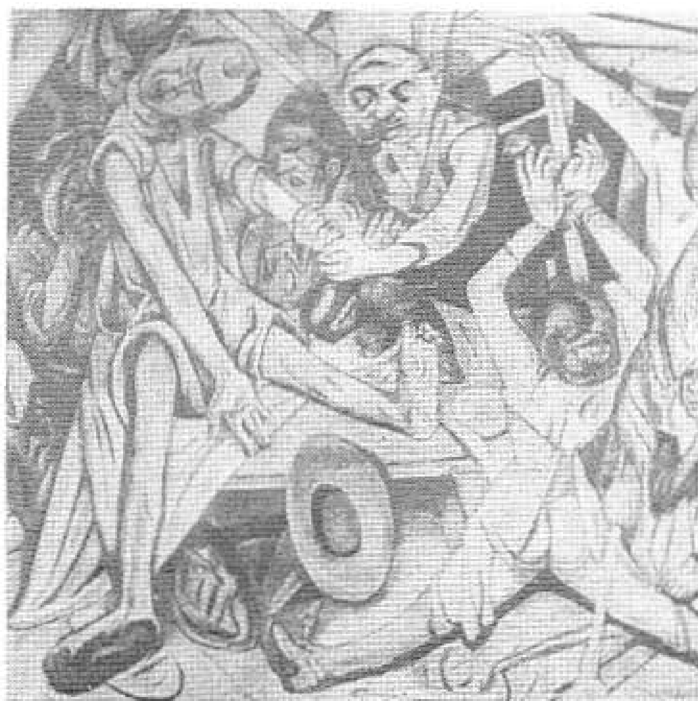


Otto Dix. *Cele şapte păcate capitale*

Zbaterea în fluctuaţiile biologicului, supremaţia abandonului în labirintul neliniştilor le găsim, după cum vedem, în diferite momente istorice ale evoluţiei artelor şi, fragmentar, în arta unor creatori, care vor înmulţi, în acest sens, tot mai mult rîndurile în secolul al XX-lea.

Dizolvarea echilibrului clasic şi coborârea în biologic, explorarea zonelor iraţionalului necontrolate de logică sunt proiecţii şi manifestări ale viziunii angoasei contemporane. Expresionismul epocii moderne şi contemporane este reflexul patetic al pierderii liniştii şi încrederii, apărut în urma celor două războaie mondiale.

Mizeria, spaima şi foamea sunt prezente ca spectre obsesive în imaginile anxioase ale lui Chaim Soutine, pictorul a cărui copilărie s-a consumat în ghetou. Neliniştea şi disperarea lui Munch, obsedat de spaima singurătăţii în mijlocul marilor oraşe, neliniştea evoluată în groază a unui Nolde, angoasa ca



Max Beckman. *Noaptea*

expresie a dezarticulării stării de armonie cu sine, cu natura și cu universul, prezentă în opera lui Oscar Kokoshka, sunt stări frecvente în iconografia artei expresioniste.

Anxietatea singurătății în momentele de grea cumpănă ale ființei umane, angoasa care îl prefațează pe un Munch, spasmul și desfigurarea ce îl asociază viziunii unui Kokoschka sau Soutine definesc axe cardinale ale spiritului expresionist.

În epoca modernă, Expresionismul a avut ca promotori în pictură pe olandezul Van Gogh, belgianul James Ensor și norvegianul Edvard Munch. La sfârșitul veacului trecut, Expresionismul, lărgindu-și mult granițele comunicării artistice, a devenit o formulă estetică frecvent inserată în cadrul diferitelor orientări stilistice contemporane.

Inventarul și recuzita, creionate prin James Ensor, preferințele pentru anumite subiecte reluate și dezvoltate mai târziu de alți adepți ai orientării expresioniste vor crea codul de semne particulare și vor fixa indicii definitorii ai universului morfologic și semantic ai imaginii plastice. Armate de schelete și măști, de grimase în carnaval, spectre și hârci, chipuri slăbite cu ochi înfundați în orbite, îmbrăcăminte zdrențuită, lumi tragice în abandon, aflate la periferia societății, sfâșiate de insatisfacția dezacordului cu mediul, cu natura și cu universul vor anima figurativul imaginii expresioniste.

Chipuri desfigurate de spaimă, abrutizate ori chircite până la hidos, arhitecturi dislocate și copaci desrădăcinați, drumuri contorsionate de uragane, o lume zguduită de seisme, pierdută în dezordine cu sentimentul cataclismului, animă viziunea picturii celor mai mulți artiști expresioniști.

Linia se răsucește, șerpuiește ca în urma cravașării aerului cu biciul. Forma se ciopârțește. Personaje și arhitecturi imaginate în stare de levitație sunt proiectate ca fundaluri apocaliptice. Culoarea, fixată în acorduri stridente de o paletă violentă, este turmentată și amestecată cu furie. Trasecle pensulației lasă pe pânză urme puternice în relief.

La începutul secolului nostru, mișcarea expresionistă apare în diferite zone geografice, activitatea grupărilor artistice primind particularitățile etnicității popoarelor respective. Adepții mișcării sunt prezenți în Germania, Olanda, Flandra și Luxemburg, dar și în Franța și Spania, în Mexic, Brazilia, Statele Unite și alte țări. În Europa apuseană și centrală s-au impus grupări remarcabile. *Die Brücke* și *Der Blaue Reiter* s-au manifestat autoritar în Germania. Apariția lor între 1911 – 1914, anii dinaintea primului război mondial, a influențat în mare măsură concepțiile estetice despre culoare. *École de Paris* (Școala din Paris), reprezentată în Franța de puternice personalități artistice, precum pictorii Chagall, Modigliani și Soutine, a înregistrat și figuri singulare cum a fost Rouault. Mișcarea expresionistă flamandă a formulat în Țările de Jos, prin creația lui Permeke, Tytgat, Kutter și Rik Wouters, o lume greoaie, a brutalității și violenței, nici ca rămasă în afara undei seismului emoțional care a zguduit sensibilitățile artistice europene.

Adeseori programele estetice, aspirațiile artistice ale membrilor grupărilor artistice ieșeau din cadrul deziderătelor propuse, arta respectivelor orientări estetice contrazicând țelurile inițiale. Astfel, artiștii germani: Otto Dix, Max Beckmann, George Grosz și Karl Hofer au reprezentat tendința considerată de ei ca antiexpresionistă, considerând Expresionismul ca fiind străin imaginei lumii obiective, dorită de ei. De fapt, opus intenției inițiale, *Realismul magic* (1922 – 1930), manifestat de către grupul lui Otto Dix, se definește în aceeași măsură ca autentică formă a Expresionismului.

Pictura respectivilor artiști germani și a adepților tendinței, aflați în Statele Unite și în Țările de Jos, conturează același orizont stilistic expresionist: paroxismul stărilor, îngroșarea sentimentelor de spaimă și oroare, sublinierea trăsăturilor fizionomice, prezența scheletelor și viziunilor de coșmar, cortegiul de forme și simboluri ale inventarului expresionist.

Dintre grupările expresioniste, cele din Germania au avut un profil foarte particular. Cele două asociații: *Die Brücke* (Podul), formată la Dresda în 1905 și *Der Blaue Reiter* (Cavalerul albastru), la München în 1911, au afirmat interesul manifest axat asupra formei și culorii. În cadrul celei de-a doua grupări au fost dezbătute teoriile lui Kandinsky, Klee, Macke, Munther, Campendonck, problemele plastice legate de realitate și armonie a culorilor având o mult mai mică importanță decât problemele referitoare la expresia stărilor interioare, a sentimentelor și trăirilor afective personale ale pictorilor.

Printre artiștii apreciați ca originalitate în cadrul acestei mișcări expresioniste pot fi citați: Max Beckmann, Emil Nolde, Otto Dix, austriacul Oskar Kokoschka, norvegianul Edvard Munch, flamanzii Constant Permeke și Gustave de Smet. In Franța au activat personalități remarcabile ca: Georges Rouault, Soutine, Grommaire și Amedeo Modigliani.

Expresionismul, ca stare. Independenții – James Ensor și Edvard Munch

James Ensor (1860 – 1949). După mamă flamand, după tată englez, născut în Belgia, James Ensor va defini în pictură un profil stilistic independent, neaparținând nici unei școli artistice.

Individualitatea lui Ensor și dorința sa de afirmare personală în artă s-au exprimat cu totală libertate. La 18 ani picta cu pasiune autoportrete, ale căror pregnante repere la figurativ fixau date precis recognoscibile, în viziunea colorismului tonurilor sumbre , continuatoare a principiilor tradiționale ale picturii flamande. Preocuparea pentru tonurile luminoase a apărut mai târziu, când Ensor și-a proiectat imaginația într-o lume a vizionarismului populat de personaje insolite. Seriile măștilor, a fantomelor semitranslucide, suita scheletelor acoperite de praf, naturile statice inedite prin straniu traduc sentimentul artistului în fața tragicului și absurdului vieții, a ridicolului și comicului vieții desfășurate sub spectrul morții.



James Ensor. *Autoportret cu măști*

Printre lucrările lui Ensor, cele care au deconcertat contemporanii mai mult au fost tablourile în care selecțiile conținuturilor fixează aspecte dificil de imaginat în cuplările realului cu irealul. Dintre acestea pot fi citate: *Schelete încălzindu-se în jurul unei sobe, Omul cu pălărie înflorită, Bătrâna cu măști, Muzică în Flandra, Animalele muzicante.*

Una dintre compozițiile stranii, *Schelete încălzindu-se în jurul unei sobe* (1889, colecție particulară, Dallas) oferă atât viziunea marcată de accente macabre, cât și expozeul straniei filosofii a pictorului. Personajele din jurul sobei sunt schelete îmbrăcate în costume de carnaval, asemenea unor simboluri ale *festivității Postului*, carnaval al foamei situând realitatea dramatică a vieții în dialog filosofic cu rezonanțe actoricești de operetă. Cromatica lucrării apelează la intensități pigmentare puternice. Roșul, de culoarea rubinului, albastrul celest și albastrul ultramarin sunt proiectate pe ecranul discret al ambianței discrete a tonurilor diluate de complementaritate, rose-violaceu și verzuiuri, galben auriu și violet-indigo. Una dintre marile lui compoziții, intitulată *Intriga* (1890, Musée



Edvard Munch. *Strigătul*



Munch. *Poarta Karl Johann*

des Beaux-Arts, Anvers), oferă un spectacol impresionant de schelete, de personaje cu măşti, de chipuri deformate de grimase într-o viziune de carnaval coşmaresc. Paleta eclatantă a lui Ensor străluceşte în raporturi cromatice scânteietoare, în incandescenţe luministice de acorduri şi armonii spectrale.

Fărâmiţarea cromatică, jocul turmentat al tonurilor, sfâşierea continuităţii spaţiului creează ansamblului sentimentul inconfortului spiritual. Grimasa generală, spasmul interior sunt receptate în formele detaliilor, aparent incoerente, exprimate ca frondă şi neacceptare a armoniilor şi echilibrelor plastice de tip clasic.

Problema urâtului, abordată de Ensor, se defineşte ca un aspect caracteristic în estetica şi în morfologia imaginii expresioniste.

Munch. *Dansul vieţii*



Distincţia particulară din pictura lui Ensor se face vizibilă în diferenţierea stărilor categoriale. Deşi personajele nu au acelaşi facies, ele nu sunt nişte cazuri. Ele se prezintă ca generalizări ale ideii distincte prin *mască*. Fără ca ele să fie individualizări, abordarea de tip caracteriologic general le include prin mască. Masca le caracterizează şi le dă simbolica. Eliminarea elementelor psiho-fizice, eliminarea individualizărilor psiho-sociale creează o generalitate repartizată pe purtătorul măştii. Ca atare, Ensor apelează la generalizări ale spaimei, sărăciei, bolii sau viciilor, definindu-le ca stări generale şi nu ca profile individualizate ale unor anume personaje.

Edvard Munch (1863 – 1944), pictor şi gravor de origine norvegiană, a influenţat puternic evoluţia morfologiei şi sintaxei imaginii expresioniste.

Înzestrat cu un sistem nervos delicat şi o sensibilitate neliniştită, Munch a fost temperamentul artistic a cărui viziune a imprimat picturii pecetea expresionistă reprezentativă.

Angoasele subconştientului şi fuga într-un spaţiu de tip morbid, anxietatea singurătăţii fiinţei umane aflate în mijlocul mulţimii din marile oraşe creează un orizont al exasperărilor şi tensiunilor emoţionale necunoscute până la el. Dacă în creaţia lui Ensor în carnavalele cu măşti, absurdul şi tragicul puneau accente de farsă şi ironie, în creaţia lui Munch pesimismul şi torturanta nelinişte a subconştientului proiectează imagini ale unui univers amar. Personajele lui Munch, convoaie de năluci cu ochi fixaţi în propria disperare, siluete descărnate, cu joben şi papillon

pășesc pe drumul unui interminabil calvar al suferinței și mizeriei. Ființe umane scheletice își poartă spectrul într-un spațiu abisal cu ecou infinit. *Strigătul* lui Munch este strigătul nefericirii marilor mulțimi ale societății secolului al XX-lea și al individului aflat în fața sărăciei și a morții. Ochi îngroziți, rotiți în orbite, ceruri învolburate de cataclismice fâșii roșii așteaptă deznodământul Apocalipsului.

Simbolismul lui Munch asimilează semnificații ale vieții și morții, ale realului și irealului în compoziții cu ecouri ale spiritului său damnat în melancolie și lipsă de speranță.

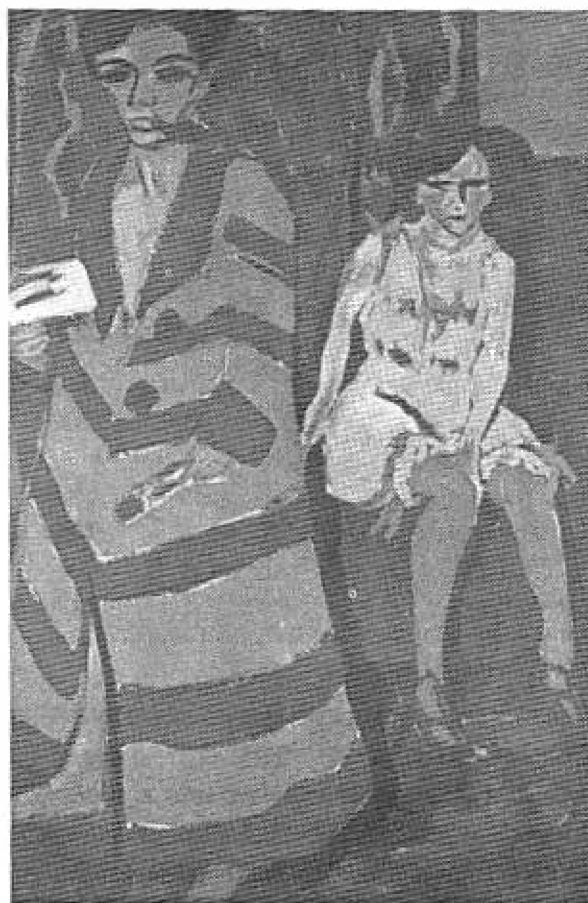
Ființa copleșită de nefericire, sensibilitatea torturată de obsesii, structura biologică vulnerabilă atrasă de morbid sunt teme proeminente în pictura lui Munch. În lucrări ca *Neliniște* (1894, Colecțiile Municipale, Oslo) și *Strigătul*, dimensiunile patetice ale disperării și singurătății depășesc imediatul. Umanitatea tragică se distanțează de biologic și se extinde în durată ca tragism existențial.

GRUPĂRI ARTISTICE GERMANE
DIE BRÜCKE și DER BLAUE REITER

Printre primele manifestări ale expresionismului german, gruparea ***Die Brücke*** (Podul) a fost fondată în 1905 la Dresda de pictorii **Ernst-Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Fritz Bleyl și Erich Heckel.** Mai târziu acestora li s-au alăturat **Max Pechstein, Otto Müller** și **Emil Nolde.** Asociați sub

Karl Schmidt-Rottluff. *Odihnă în atelier*





Ernst-Ludwig Kirchner. *Autoportret cu modelul*

emblema *Podul*, pictorii grupării au conturat reacția contra Academismului prin orientarea tineretului spre progresul artei. Caracterul particular al operelor, cultivat de către artiștii grupării *Die Brücke*, s-a distins prin abordarea subiectelor inspirate de natură și de viața citadină în cadrul genurilor tradiționale – compoziția, portretul, peisajul și nudul. Conținutul operelor a fost direcționat spre descifrarea subconștientului traumatizat de neadaptarea la condițiile și solicitările societății citadine moderne. Analiza stării de singurătate, a sentimentului izolării și înstrăinării, a aspectului fragilității existenței umane și dizolvării echilibrului individului în climatul psihologic stresant al marilor orașe a adus la lumină în pictură exteriorizarea zonei tenebroase a subconștientului. Stările paroxistice de neliniște au conturat aspecte ale dezumanizării care prefațau filosofia existențială. În plan morfologic, pictorii expresioniști germani au cultivat modalități plastice șocante – desenul colțuros, forma aspră, stilizarea sacadată, acordurile coloristice țipătoare. Insolitul temei și subiectelor este susținut programat de agresivitatea expresiei artistice.



Emil Nolde. *Vagabonzii (Visătorii)*

Brutalitatea cromatică lovește sensibilitatea optică și declanșează emoția estetică într-un mod neobișnuit de violent. Stările de anxietate au atins pragul paroxismului datorită paletei cromatice conflictuale și a puternicei îngroșări a trăsăturilor fizionomice ale personajelor. Viziunea cromatică puternică se datora excepționalei înzestrări native pentru culoare a acestor pictori germani precum și preocupărilor lor experimentale concentrate asupra studiului culorii. Efectele de cromatism șocant sunt obținute prin incandescențe calorice, prin excese ale exaltării pigmentare și de complementaritate. Pe calea reeditării colorismului *fauve* francez, pictorii Kirchner și Schmidt-Rottluff au impus în cheie proprie expresionismul cromatic al conținutului existențialist al artei lor.

Ernst-Ludwig Kirchner (1880 – 1938), influențat de Munch și de arta neagră, a conturat în evoluția sa repere fixate asupra simplificării și sintezei formelor și culorilor. În acest plan, Kirchner a devenit cel mai important dintre pictorii expresioniști ai Germaniei.

Se poate afirma că pictura lui Kirchner este angajată în relația cuplării tensiunii culorii cu îngroșarea neliniștilor subconștientului. Atitudini și gesturi sincopate, chipuri galbene cu puternice cearcăne albastre, tinere fete înconjurate de spații violent colorate deslușesc căutările labirintice ale asimetriilor angoasante ale sensibilității pictorului. Roșuri exaltate datorită alăturării tonurilor de verde, siluete grafiate de contururi cu valoare cromatică, pigmentată puternic, definesc incandescente imagini ca cea din compoziția intitulată *Tânără fată pe o pajiște înflorită* (1908, colecție particulară). Compoziția cromatică este dominată de tonuri primare și binare. Suprafața de galben-citron e traversată de acolade albastre. Profilele roșii, definitorii ale siluetei nude, sunt juxtapuse ecranelor de culoare verde. Intercalări de ornamente florale galbene sunt inserate suprafețelor de tonuri verzi. Juxtapuneri de albastru ceruleum, verde și roșu construiesc exaltate stări neliniștite. Tușele puternice incizează suprafețele în contururi aspre. Dialogul ecranelor de culoare, cu maxime intensități luministice, susține limbajul expresiv al lui Kirchner, caracterizat de o anumită agresivitate temperamentală, de o deslănțuită senzualitate coloristică.

Karl Schmidt-Rottluff (1884 – 1976), alături de Kirchner, este unul dintre principalii artiști expresioniști ai Germaniei. Tablourile cu personaje, cu portrete sau cu peisaje îl definesc pe Schmidt-Rottluff, ca un artist înzestrat cu excepțională sensibilitate pentru culoare și cu un remarcabil registru emoțional de tip poetic. Cromatica pictorului folosește, în mod curent, relații de complementaritate, preferențial armonizând roșul și verdele, cu intensități pigmentare exaltate prin juxtapunere. Geometrizarea formelor, realizată adeseori cu ajutorul conturelor de negru strălucitor, plajele de culoare, amplu ondulate, marchează ritmuri compoziționale generoase. Respirația artistică particulară a artei germane exprimată în pictură de-a lungul secolelor prin tensiunea aspră și angulozitatea formelor este înlocuită în pictura lui Schmidt-Rottluff de limbajul culorii bogate și expresive în inflexiuni afective. Schmidt-Rottluff este marele colorist german al epocii. Frumusețea colorismului lui rezultă din abundenta pastă cromatică, din materia picturală sonoră și din vibrația autentic picturală. Peisaj sau portret, imaginea rămâne pretext de evaluare a efuziunilor emoționale în fața paletei cu culori, tablourile pictorului devenind expresia luxuriantă a temperamentului de mare colorist. Bucuria culorii, bucuria armoniilor pigmenților puri, exaltarea suprafețelor transformate în incandescențe construiesc savori cromatice și bucurii optice relevante pentru înaltul etaj atins în epocă de știința și arta culorii. Știință și zestre nativă de sensibilitate artistică și dotație coloristică, universurile creatoare ale tablourilor lui Schmidt-Rottluff încununează pictura germană cu

capodopere ale colorismului, expresie a limbajului plastic european elevat al epocii.

Cei doi mari reprezentanţi ai grupării *Die Brücke* ilustrează disponibilităţile artistice uriaşe ale pictorilor europeni şi inepuizatul univers al soluţiilor plastice abordate în planul morfologic al colorismului. Fauvismul francez cu distilările sublimate ale esteticii pure a lui Matisse a fost completat de strălucitoarea viziune fauvă a expresionismului german afirmat de pictura lui Kirchner şi Schmidt-Rottluff.

A treia pesonalitate a grupului este **Emil Nolde** (1867 – 1956). Pictor şi acuarelist, Nolde a ilustrat scene biblice într-o manieră extrem de personală prin abordarea unei palete cu violente contraste de culoare. Compoziţii cu personaje a căror fizionomie modificată asemenea unei viziuni de coşmar trădează lumea larvară a subconştientului pictorului. Viziunea coloristică brutală nu-şi interzice nici o cruzime. Paleta spectrală este incendiată de exaltarea alăturării tonurilor primare şi binare. Roşuri pure, galbenuri şi albastruri puternice sunt alăturate tonurilor de orange şi violet, intensităţilor de cobalt şi turquoise. Dezarticulări ale spaţiului omogen, fragmentări de coerenţe, compoziţiile lui Nolde ritmează registre cromatice în discontinuităţi alerte. Neliniştea şi instabilitatea echilibrului interior proiectează în pictură imagini ale unui colorit fascinant, dar cu rezonanţe dramatice. Personajele lui Nolde sunt umbrele fantasmelor sale. Irealul personajelor lui Nolde traduce reperele unui figurativ antropomorf cunoscut, dar neacceptat ca posibil, datorită deformărilor fizionomice. Chipurile pictate de Nolde nu sunt nici fizionomii reale, nici măşti. Deformările fizionomiilor urmează modelarea lor conform stărilor de mizerie interioară. Subiectiva interpretare a artistului creează masca. Chipurile devin simboluri ale stării artistului. Libertatea de exprimare artistică a devenit în pictură calea transmigrării în forme şi culori a celor mai puţin bănuite umbre ale subconştientului şi iraţionalului. Pictura lui Nolde o probează.

Figurativul recognoscibil, dependent de realitatea obiectivă cunoscută, şi-a consumat destinul milenar. Pictura celebra, deopotrivă cu explozia mişcărilor şi curentelor artistice ale secolului al XX-lea, libertatea totală a comunicării artistice. Pictura a devenit univers autonom al exprimării eului artistului, al lumii gândurilor lui, al tulburărilor, neliniştilor sau viselor sale. Arta, în esenţa ei, în fond, era impusă ca făgaşul comunicării umane pe calea emoţiilor şi a celor mai intime sentimente.



Vassili Kandinsky. *Prima acuarelă abstractă*

DER BLAUE REITER

Gruparea *Der Blaue Reiter* (Cavalerul albastru), apărută în 1911 la München, şi-a primit numele datorită preferinţei pictorilor **Kandinsky** şi **Franz Marc** pentru culoarea albastră, pentru cai şi călăreţi. Pictorii care s-au alăturat grupării au fost: **August Macke, Alexei von Jawlensky, Paul Klee** şi **Lyonel Feininger.**

Kandinsky. *Mica prietenă*





Kandinsky. *Compoziție*

Preocupările pictorilor acestui grup s-au fixat asupra problemelor formei și asupra valorilor spiritului în artă. Viziunile diferite ale artiștilor au dat la iveală orientarea estetică originală a celor doi mari teoreticeni: Kandinsky și Klee, orientarea colorismului oniric a lui Marc și Macke, precum și tendința cromatismului fauve a lui Jawlensky.

Kandinsky și-a expus teoriile personale și pe cele ale colaboratorilor lui, Paul Klee, August Macke și Alexei von Jawlensky. Teza libertății formei și expresiei susținea din partea grupului opoziția față de „frumosul convențional", prezentat de învățământul academist.

Primul război mondial a pus capăt activității artistice a acestui grup. Unii dintre pictori, cum au fost Kandinsky și Klee, s-au asimilat grupării *Bauhaus* de la Weimar. Continuarea preocupărilor asupra teoretizării conceptelor specifice limbajului științific al picturii au fost sintetizate, în final, în tratate de pictură.

Personalități artistice puternice, Kandinsky și Klee s-au distins în cadrul grupării *Der Blaue Reiter* prin aportul lor teoretic și prin marea originalitate a viziunii lor stilistice.

Vassili Kandinsky (1866 – 1944), născut la Moscova, a studiat la München. În urma descoperirii picturii impresioniste franceze și a întâlnirii cu unii dintre pictorii grupului impresionist, Kandinsky a pictat tablouri influențate de colorismul francez adaptate subiectelor inspirate din folclorul rusesc. Spirit inovator, dornic de afirmare, el a fondat în 1909 la München o primă societate afirmată ca susținătoare a artei noi, concepția sa fiind publicată în remarcabilul articol „Du Spirituel dans l'Art". Etapa următoare a activității sale artistice a fost antrenată de participările în cadrul grupului pe care îl fondase, *Der Blaue Reiter*. Devenit profesor la *Bauhaus* în Weimar între 1922 – 1925 și apoi la Dessau între anii 1925 – 1935, numele și reputația artei sale au fixat primele repere ale interpretării non-figurative. Concepția lui Kandinsky a introdus noțiuni și termeni plastici importanți, preocuparea pictorului fiind fixată îndeosebi asupra problemelor de compoziție și ritm plastic. Timpul petrecut la Paris a avut ca ecou în pictura lui Kandinsky influența viziunii cu totul îndrăznețe a lui Matisse. Ceilalți membrii ai grupului, și ei în legătură cu artiștii parizieni, au fost marcați de principiile colorismului fauve.

Opera lui Kandinsky, considerată ca fundament al esteticii picturii abstracte, a avut ca lucrare-manifest prima acuarelă abstractă.

Ce aducea nou concepția picturii lui Kandinsky ?

Prima acuarelă abstractă realizată de Kandinsky în 1910 oferă spectacolul inedit al al jocului feeric al petelor de culoare pură. Strălucitoare sau transparente, petele și ritmurile compoziționale libere urmează traseul spontan al temperamentului artistului prin gestica instantanee. Nici un element de referință la realitatea concretă a recognoscibilului, nici un reper figurativ nu este prezent în această compoziție a lui Kandinsky. Singure, pe suprafața albului, se află petele de culoare pură, roșul sau albastrul, aplicate alert cu pensula în plaje egale ca intensitate. Distincte, singure, izolate sau cuplate prin alăturare ele erau subiectul tabloului. Mici intervenții hașurate din loc în loc, tonuri de albastru cobalt și albastru-turquoise, de ocru auriu sau orange, sunt ele însele pretexte de completare a ritmului compozițional prin cristalinitate fără a sugera nimic altceva decât *starea* emoțională și estetică a artistului. Condiția poetică a acestuia, trăită la momentul realizării lucrării constituie suportul determinării fundamentale a operei de artă. Pictura devenise mai mult muzică decât sculptură, trăia prin culoare, prin frumusețea muzicală a armoniilor ei cromatice. Destinul picturii, prevăzut de Van Gogh era împlinit, astfel, de viziunea lui Kandinsky.

Problema abordată de pictorul rus, cu totală eliberare din figurativ și recognoscibil, însuma etapa superioară a picturii, atinsă de experiențele europene acumulate de-a lungul timpului.

Concepția fundamental nouă a lui Kandinsky a impus în pictura universală criteriile autonomiei culorii, compoziția liberă eliberată de normele rigorilor plastice tradiționale. Libertatea afirmării petei de culoare în echilibrul contextelor locale și în echilibrul ansamblului cromatic afirma teza crucială susținută

de Cézanne în pictura sa prin *principiul modulării*. Ulciurile lui Kandinsky realizate în perioada anilor 1913 – 1920 au atins maxime ale exuberanței coloristice și luministice. Petele de roșu-carmin, violet și turquoise, albastru, orange și galben-citron explodează în feerii de tip spectral. Inimitabilele imagini cromatice traduc fantezia și temperamentul vibrant al lui Kandinsky. Ritmurile dinamice ale petelor, hașurile și inciziile grafiate nervos sunt sublimate în desăvârșitul echilibru al dozajelor de culoare și al calității nobile a tonurilor. Intensitatea sensibilității artistice este insinuată în fiecare atingere de culoare. Suprafața pânzelor este animată de dicteul sensibilității alerte. Ineditul suprafețelor de culoare este dat de impulsurile subconștientului artistic al pictorului. Știința, experiența și cunoașterea sunt sublimate și inserate gestului și traseelor penelului. Laboratorul elaborării imaginii plămădește rezultatul osmozei subconștientului, cunoașterii, experienței, științei. Pictura a devenit comunicare prin semne. Semantica picturii s-a definit prin pete de culoare și gest ilustrând temperamentul artistului. Dezvăluirea secretelor trăiri poetice se efectuează prin gestica penelului și mâinii pictorului. Devenite instrument direct al comunicării instinctului artistic, acestea trădează nuanțele sensibilității artistice, temperamentului creator și științei savante a picturii.

Anii 1913 – 1920 au însumat în pictura lui Kandinsky apogeul exprimării înaltei sale vocații creatoare și, totodată, al geniului coloristic afirmat ca omagiu adus culorii în pictura universală a secolului al XX-lea.

Gruparea *Der Blaue Reiter* s-a constituit ca o familie spirituală formată din foarte diverse și puternice personalități artistice. Kandinsky și Klee au fost figurile strălucite ale grupării. Teoretizările lor în problemele formei și expresiei s-au finalizat în sinteze estetice, în principii și scrieri cu caracter științific ce vor primi concretețe în cadrul *Școlii Bauhaus* (casa construcției).

Despre **Paul Klee** (1879 – 1940) se vorbește astăzi ca despre unul dintre părinții picturii moderne.

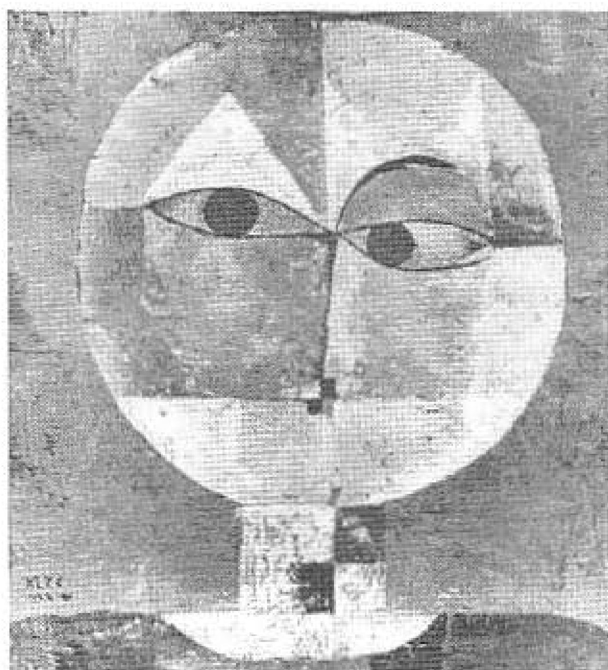
Sintezele seducțiilor colorismului impresionist, postimpresionist și experiențelor fauve au avut în Paul Klee continuatorul de vârf. El este considerat unul dintre făuritorii rigorilor științifice fundamentale, teoretice și practice, ale culorii în pictura secolului al XX-lea. Klee anunță pictura viitorului, deschide era cunoașterilor sistematice, a experiențelor metodice ale cromatismului modern, impune interpretarea unui nouspațiu plastic, dinamic și elastic, eliberat de canoanele vizualismului tradițional.



Paul Klee. *Moartea și focul*

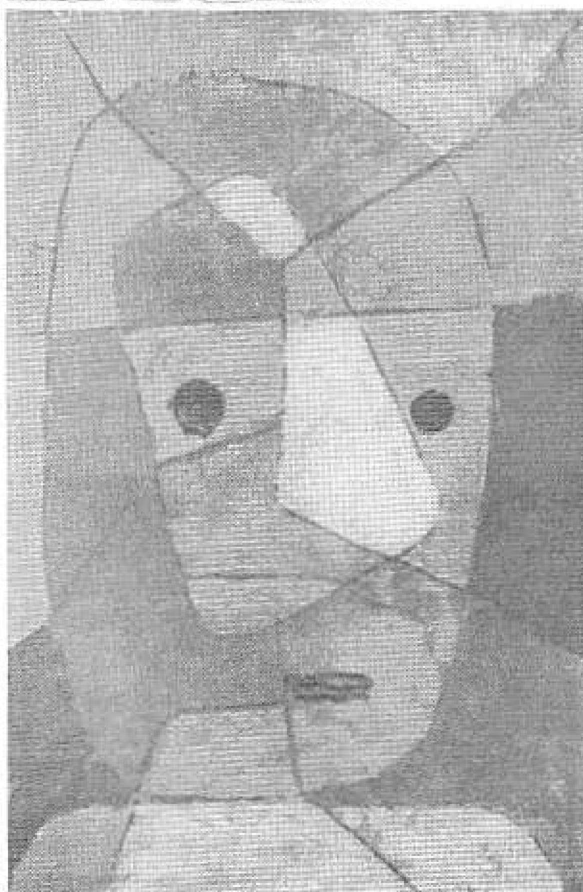
Klee. *La dreapta, la stânga*





Klee. *Senecio*

Klee. *Cap în tonuri albastre*, detaliu



Sintezele cuprinzătoare ale operei lui Paul Klee s-ar putea interpreta ca rezultate ale cuplării spiritului analitic german cu revelația spiritului mediteranean. Din ciocnirea structurii germanice pozitive cu spațiul spiritual al zonelor însorite ale latinității, din întâlnirea neliniștei nordice cu seninătatea sudului va răsări sentimentul armoniilor înalte ale operei de mai târziu. Capacitatea observării, concentrării, asocierii și cunoașterii, inteligența pătrunzătoare, secționarea rece de bisturiu a țesuturilor realității obiective și subiective, cu care era înzestrat Paul Klee au fost îmbogățite și completate o dată cu descoperirea vastelor spații spirituale ale civilizațiilor vechi din jurul Mediteranei.

Opera lui există în punctul conexiunilor armonioase ale lucidității și controlului rațiunii nordice cu bucuriile emoțiilor dăruite de realitățile sudului. Călătoriile numeroase, realizate de artist, aproape în fiecare an, au fost pentru Paul Klee un continuu val al chemărilor spre cunoaștere. Nu există nici un lucru, oricât de neînsemnat în aparență care să nu-i fi incitat interesul. Observa tot timpul mediul înconjurător cu aceeași curiozitate. Călătoriile i-au asigurat lui Klee universul concret al creației, au fost punctele de plecare ale observațiilor și reflecțiilor sale generatoare de sinteze estetice încărcate de noutăți semantice și expresive. Experiențele inovatoare ale lui Klee au asigurat picturii, mai târziu, teoria formei și teoria culorii.

„Adevărul real se află invizibil la bază", spune Klee. „În Italia, continuă el, am priceput elementul arhitectonic, astăzi aș spune elementul constructiv, și astfel m-am aflat chiar lângă arta abstractă". Toată viața, artistul și-a propus să dea naturii întâietatea. „Nu ne descurcăm în nici un domeniu fără studiu", afirmă pictorul. A studiat plantele ca un botanist. A iubit animalele, a făcut studii și desene după ele. Cai, șerpi, tauri, cămile, măgari, pisici, maimuțe, păsări și multe făpturi ale fanteziei în formă de animal au revenit adeseori în imagistica lui Paul Klee. Transfigurate în grafia stilizată copilăros de proaspăt sau fabulos obsedant, ele ne introduc în lumea visului poetic. „Animalele, spunea el, și alte făpturi, nu le iubesc cu o cordialitate terestră. Nu mă cobor până la ele și nu le înalț până la mine. Mai degrabă mă dizolv întâi în întreg și mă aflu pe o treaptă frățească cu toate vecinătățile pământești". Reflex al căutărilor armoniilor superioare, Klee afirmă „Omul operei mele nu e specie, ci punct cosmic"... „Simțământul cunoașterii fără uman, spune el, și fără concepție despre lume nu se poate înălța. Pictura fără un fond de umanism matur, fără o concepție vie, pozitivă despre lume, este numai în parte satisfăcătoare".

Alături de Kandinsky şi Franz Marc, Paul Klee creasc în anii 1911 – 1912 comunitatea de artişti non-conformişti, grupată la München sub numele: *Der Blaue Reiter*. În anii următori, la Weimar, în cadrul *Şcolii Bauhaus*, născut în 1918 sub conducerea arhitectului Walter Gropius, unul dintre promotorii stilului internaţional, Paul Klee are colegi şi prieteni pe Wassily Kandinsky, Franz Marc, Lyonel Feininger, Johannes Itten, Laszlo Moholy Nagy, Oskar Schlemmer. Activitatea lui Klee la *Bauhaus* între anii 1920 – 1925 la Weimar şi între 1925 – 1931 la Dessau a fost socotită ca providenţială.

Obsesia rigorii şi, totodată, lupta pentru o formă de exprimare mai liberă, căutarea secretelor vitalităţii artei, preocupările care făceau din lumină obiectul picturii, din armonie rezultatul asamblării detaliilor nearmonice, paralele între muzică şi artele plastice deschideau orizonturi în care Klee introducea interpretări şi noţiuni noi. Simbolul, primitivismul organic şi formele străvechi, cultura elementarului, definirea sensului plastic ca energie, mişcarea în spaţiu şi timp, construcţia şi limbajul plastic matematic conturează codificarea savantă a legilor devenite accesibile prin efort intelectual. Traversarea practică a experienţei şi travaliul continuu la şevalet susţineau tezele şi principiile teoretice.

Traseele gândirii lui Klee, însumarea sintezelor teoretice în operă sunt rezultatele anilor de linişte întrerupţi de cele două războaie mondiale.

Tema dezastrelor apare şi obsedează imaginaţia pictorului încărcată de viziuni dramatice. Expresionismul îşi face apariţia în opera lui Klee ca reflect al stărilor de deznădejdie. Oraşele distruse, catastrofa generală, incendiile sunt subiectele care şochează sensibilitatea delicată a artistului.

Cei doi ani petrecuţi ca profesor la Academia din Düsseldorf, din 1931 până în 1933, prin renunţarea la contractul cu *Bauhaus*, i-au adus totodată tristeţile profunde ale ultimilor ani de viaţă. Părăsirea Germaniei, plecarea obligatorie din viaţa artistică şi profesorală o dată cu venirea la putere a naziştilor şi cu atacurile naţional-socialiştilor l-au forţat să se retragă din Academie, să plece din Germania şi să se retragă în Elveţia, la Berna. Aici rămâne până în 1940, când în ultimele zile ale vieţii, doborât de sclerodermie, aşteaptă încă acordarea cetăţeniei elveţiene. Ceea ce îi rămăsese refuzat a revenit postum operei prin stabilirea *Fundaţiei Paul Klee* la Berna cu sediul în Muzeul de Artă al oraşului.

Paradoxal, Paul Klee a îmbinat luciditatea de cristal germanică, răceala spiritului analitic cu inefabilul poetic. Imponderabilul există şi respiră inoculat în ritmurile grafiate acrobatic, în stilizările dinamice şi jucăuşe, în riguroasa geometrie a careiajelor multicolore sau în dilatarea arabesc-dansantă a ineditelor ecrane de culoare. Textura pigmentară palpită sub efectul picturalului şi armoniilor fascinatoare de vitraliu. Culori nocturn-lunare sau transparente acvatic-opaline, comunică profunde rezonanţe muzicale. Muzică şi pictură, cifre şi poezie, proporţie şi număr, arta lui Paul Klee se adresează privirii şi spiritului în culoarul vibraţilor cromatice, în unda emoţiei estetice, pe calea unei misterioase şi surprinzătoare matematici a evanescentului.

Franz Marc (1880 – 1916), de origine germană, fondator împreună cu Kandinski al grupării *Cavalerul albastru*, a lărgit aria Expresionismului prin coloritul şi expresia onirică. Evoluţia sa artistică a atins înalta măiestrie între anii 1908 – 1916, când picturile sale de inspiraţie zoomorfă au cristalizat viziunea cromatică puternică, paleta spectrală fiind animată de relaţii contrastante, dar armonioase. Operele sale cunoscute, dintre care cităm *Calul albastru*

Klee. *Timpanist*





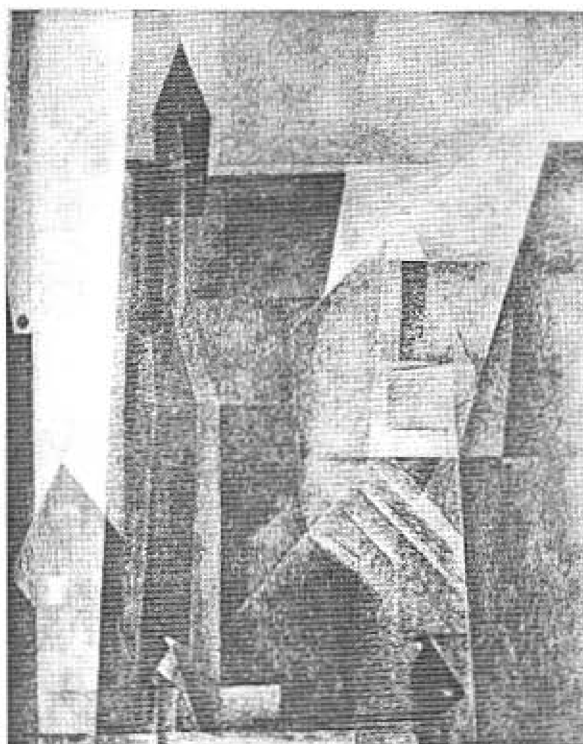
Franz Marc. *Calul albastru*

(1911, Colecţie particulară, Berlin) şi *Gazele* (1913, Colecţie particulară, Krefeld) întrupează viziunea unui expresionism de tip oniric. Sensibilitatea tandră a lui Marc asigură imaginilor infuzia lirică a temperamentului său. Tonul de albastru cu inflexiuni indigo, complementare de galben şi violet, roşu şi verde revin constant în armoniile unui vizionarism de basm. Marc rămâne în cadrul grupului poetul impregnat de sentimentul armoniei cu natura sub spectrul mirajului naturii, opera sa păstrând respectul pentru figurativul recognoscibil. Stilizările de tip geometric grupează sensuri circulare amintind rayonismul lui Delaunay.

August Macke (1887 – 1914), integrat grupării *Cavalerul albastru* a debutat în viziunea impresio-

August Macke. *Tinere fete pe sub copaci*





Lyonel Feininger. *Turnul*

nistă, pentru ca apoi să fie influenţat de viziunea lui Delaunay pe care l-a cunoscut la Paris.

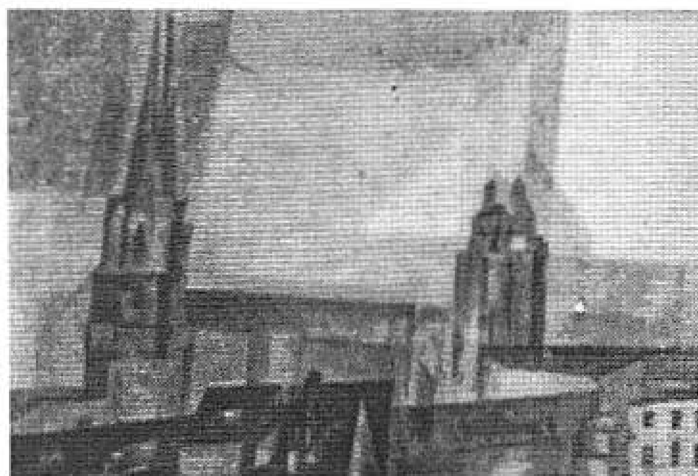
Macke. *Cuplu*



Pictura lui Macke sintetizează multe dintre sensurile estetice căutate de contemporanii săi, figurativul compozițiilor sale,grupajele personajelor, vestimentația, gesturile tandre și efectele reflexelor luminii și umbrei, păstrând ceva din poezia impresionistă căreia pictorul german i-a inoculat stilizări geometrice în spiritul viziunii lui Léger și, mai mult decât atât, adăugându-le armoniile unui colorism de factură fauvă. Deci, infuzia Impresionismului, Cubismului și Fauvismului în lucrări ca : *Tinere fete pe sub copaci* (1914, colecție particulară, Austria) își găsește o aromă coloristică și poetică particulară în pictura expresionistului german August Macke.

Lyonel Feininger (1871 – 1956) este o figură izolată ca viziune stilistică în cadrul grupării *Cavalerul albastru*. Pictorul american, de origine germană, a participat alături de ceilalți membri ai grupului avangardist în expozițiile organizate de aceștia, iar din anii 1919 până în 1936 el a făcut parte din echipa artiștilor profesori de la *Bauhaus*. Originalitatea viziunii lui Feininger îl situează pe artist în afara orbitei expresioniste a culorii, caracteristică grupării *Cavalerul albastru*. Rigoarea și apetența pentru geometrie îl apropie de viziunea cubistă fără a rămâne în asceta severitate semantică a cubismului. Receptiv și sensibil la efectele luminozității asupra geometriei formelor, Feininger creează un univers de peisaje transfigurate în fantast, datorită luminii și jocului ecranelor interferate spațial, asemenea unei spectacol vizionar, misterios transfigurat de lumină. Arhitecturile imaginate de Feininger (*Turnuri la Halle*, 1931 Muzeul din Köln) par supuse dizolvării solidității lor concrete sub efectul dematerializării și translării lor în stare de levitație. *Aurora boreală* înfrumusețează siluetele cenușii ale clădirilor urbane transmigrate în spațiul poetic al luminii colorate sub efectul feeric al reflectoarelor. Suprapuneri ale culorilor spectrului dau măsura înaltei științe a colorismului lui Feininger. Aerul este cristalin, transparent și ușor, catedralele se înalță fantomatic cu turnurile albastre către cerurile aurii, sensurile de direcție ale fluxurilor de culoare urmează vectori geometrici într-o calculată, dar poetică articulare a ansamblurilor. Peisajele par înghețate sub lumina albastră, violetă cu suprapuneri de ecrane aurii. Sentimentul permanentizării unei stări emoționale trăite la un moment dat de către autor a dat viață secundei și instantaneului.

În cadrul grupării *Der Blaue Reiter*, caracterul cosmopolit al membrilor a conturat produsul unei arte viguroase și foarte originale. Germani și ruși, teoreticieni și practicieni, pictorii grupării au construit estetica unei arte moderne bazate primordial pe culoare, subliniindu-i autoritatea suverană.



Lyonel Feininger. *Turnuri la Halle*

Alexei von Jawlensky (1864 – 1941), de origine rus, a urmat pentru început studiile la Academia de Arte din Petersburg, iar apoi, la München unde se va integra mișcărilor avangardei artistice germane. De la primele sale manifestări, Jawlensky s-a alăturat pictorilor expozanți din cadrul mișcării ***Sezession*** din München și Berlin. Preocupărilor pentru culoare și vocației sale pentru armoniile coloristice strălucitoare, pictorul le-a adăugat admirația față de viziunea lui Matisse și a picturii fauve. La Paris trecerea sa prin atelierul lui Matisse a adăugat deschiderea tranșantă către expresivitatea intensă a culorii. Față de doctrina picturii fauve, efortul lui Jawlensky a fost realizat în transferul expresionist al paletei spectrale, în exaltarea participării afective.

Calitățile excepționale de colorist ale lui Jawlensky, picturalitatea cromatismului picturii sale, bogăția armoniilor și prețiozitatea materiei, ca și spiritul imaginativ surprinzător al stabilirii acordurilor substanțiale și prețioase ale paletei îl situează pe artistul rus printre reprezentanții străluciți ai grupului *Cavalerul albastru*.

Oscar Kokoschka (1886 – 1980), de origine austriac, a studiat la Viena și a debutat ca autor dramatic și pictor în 1908. În 1910 se află în Germania la Berlin, iar după primul război mondial devine profesor la Academia din Dresda (1919 – 1924). Călătoriile prin Europa, Orientul Apropiat și Africa de Nord îi inspiră peisaje panoramice ale locurilor vizitate. În 1934 se vede obligat să emigreze la Praga și apoi la Londra între 1938 – 1953. Arta sa este considerată „artă degenerată" și eliminată din muzeele germane. După încheierea războiului se întoarce în Austria unde organizează seminarii artistice de vară la Salzburg (1953 – 1963).

Creația lui Oscar Kokoschka aparține viziunii de tip expresionist. Portretele realizate de Kokoschka sunt proiecții ale sondării universului subacvatic al ființei umane așa cum peisajele sunt ecouri ale universului tulbure al subconștintului.



Alexei Jawlensky. *Figură asiatică*

ŞCOALA BAUHAUS

Codificarea ştiinţifică a legilor picturii

Şcoala Bauhaus, creată prin efortul celor mai strălucite inteligenţe ale grupului, avea ca aspiraţie democratizarea spiritului artistic, stabilind una dintre atitudinile definitorii ale artei secolului nostru, profesionalitatea. Cunoaşterea teoretică şi practică metodică şi nu întâmplătorul, susţinute de artiştii şcolii, erau principiile artei tinzând spre un statut analog cu disciplinele ştiinţei. Principiile ***Şcolii Bauhaus*** au rămas până astăzi printre cele mai evoluate în învăţământul artistic modern. Sub semnul raţionalismului şi experimentului, rigorile lui **Paul Klee** şi **Johannes Itten** (1888 – 1967) au eliminat confuziile în domeniul artei culorii. Dintre marii artişti (Kandinsky, Feininger, Moholy-Nagy, Meyer care au profesat în *Scoala Bauhaus* până în 1932, apoi urmăriţi de nazişti şi refugiaţi în Elveţia, Franţa sau Statele Unite ale Americii), Klee şi Itten au fost cei care au constatat lipsa orientării teoretice pe terenul formal. Ei au afirmat ideea artistului creator care nu poate exista fără o ştiinţă a

Karl Schmidt-Rotluff. *Autoportret cu monoclu*





Max Beckman. *Autoportret în smocking*

Max Pechstein. *Autoportret*



legilor și principiilor morfologice și o concepție a virtuților estetice ale limbajului artistic.

Klee a predat *teoria formei* și a susținut principiile teoriei paletei spectrale. A scris și a ținut conferințe despre „Încercări exacte în domeniul artei". Relația dintre partea de știință a artei și partea de poezie a artei a conturat exigențele unor noi rigori și repere estetice în pictură, expresie a unor noi mentalități în gândirea artiștilor.

Programul expus în articolele lui Kandinsky, Mondrian, Malevich și Gropius, în tratatul de culoare conceput de Itten a fost rodul experiențelor artistice și al discuțiilor desfășurate în cadrul ***Școlii Bauhaus***. Învățământul conceput de strălucitele inteligențe ale grupului va include adaptarea artelor decorative și ale arhitecturii exigențelor tehnicii și industriei moderne, relația dintre funcțional și estetic pregătitoare ale domeniului esteticii industriale cu profundă influență, îndeosebi, asupra arhitecturii.

EXPRESIONISMUL FRANCEZ

École de Paris (*Școala din Paris*) desemnează ansamblul artiștilor străini veniți să se stabilească la Paris după Primul război mondial. Evrei, emigrați din Europa centrală sau răsăriteană, născuți la sfârșitul secolului al XIX-lea, s-au distins prin natura neliniștită și patetismul unui stil personal. Caracterizat prin mare sensibilitate, modul de comunicare al acestor artiști, sublimează universul dramatic al existențelor marcate de evenimentele politice dinaintea și din timpul războiului. Principalii reprezentanți ai *Școlii din Paris* au fost în pictură italianul **Amedeo Modigliani**, bulgarul **Jules Pascin** (Julius Pinkas), pictorul francez de origine rusă **Marc Chagall**, polonezul **Moise Kisling** și lituanianul **Chaim Soutine**. Afluxul artiștilor străini produs înaintea războiului din 1914, boema cosmopolită aglomerată în cartierul Montparnasse au concentrat energii și forțe creatoare determinante în evoluția artistică pariziană și mondială. Cartierul impresionismului, Montmartre, era înlocuit în primii ani ai secolului de Montparnasse unde locuințele modeste și atelierele ieftine erau preferate de către artiștii veniți la Paris în exod, cartierul bucurându-se de prezența teatrelor de cartier și de bistrouri ca: *La Rotonde* și *Le Dôme*. Numele *Școlii din Paris* rezultă din considerațiile asupra invaziei artiștilor în Montparnasse, Parisul devenind o Romă artistică și culturală modernă. Așa cum Roma fusese capitala artistică a lumii în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea și fusese creuzetul elaborării capodoperelor de geniu pentru toate țările Europei, tot astfel Parisul devenise capitala artistică a lumii în secolul al XX-lea. Simbolic, Montparnasse, Muntele Parnas, mitologicul loc al muzelor artei antice grecești, a devenit în secolul al XX-lea centrul elaborării îndrăznețe a celor mai

Marc Chagall. *Eu și satul*



Chagall. *Violoncelist*





Chagall. *Aniversarea*



Chagall. *Miri de la Turnul Eiffel*

emoționante capodopere ale artei. În mijlocul cartierului, *La Ruche* (*Stupul*) era o adevărată cetate a artiștilor unde se năștea *stilul internațional* cu caracter convergent al exponenților diferitelor națiuni.

Marc Chagall (1887 – 1985), născut în Rusia la Vitebsk, s-a format în atelierul unui pictor local după care, aflat la Petersburg a obținut o bursă cu perspectiva de a deveni pictor scenograf al baletelor ruse ale lui Diaghilev. În 1910 Chagall se afla la Paris unde se va fixa în complexul atelierelor *La Ruche* din Montparnasse. Prima etapă a picturii lui Chagall de la Paris s-a desfășurat între anii 1911 – 1917, timp în care pictorul a asimilat o bogată experiență culturală. În contactele cu diferitele grupări artistice viziunea

Chagall. *Mireasă cu dublă față*



Chagall. *Autoportret cu Bella*



personală a artistului se sublimează conturând imagini a căror poetică este marcată de originala evocare a basmelor rusești.

Întors în Rusia în 1916, împreună cu mai mulți oameni de cultură și artă, Chagall înființează o Academie de artă. În 1922 pictorul se întoarce în Franța unde se stabilește și rămâne pînă la moarte. Călătoriile făcute în Siria, Palestina și Egipt, în 1931, îi asigură documentarea, schițele și studiile pentru ilustrarea Bibliei comandată de Ambroise Vollard. Ilustrațiile vor apărea în 1956.

În afara picturii de șevalet Chagall a lăsat impresionante opere în cadrul artelor decorative. În vitraliu și ceramică pictorul a realizat opere de o impresionantă originalitate ca și în crearea decorurilor și costumelor pentru opere de balet.

La invitația lui André Malraux, în anii 1963 și 1964, Chagall a realizat monumentala decorație a plafonului *Operei* din Paris.

Concepția estetică a operei lui Chagall a fost adesea comentată ca fiind apropiată de Suprarealism prin morfologiile fanstasticului.

Personalitatea complexă a artistului face dificilă afilierea sa la un anume curent sau mișcare artistică a epocii. Sensibilitatea și fantezia artistică, animate de spiritul mitic, planarea în universul poetic și fanstastic al mixării zoomorfiei și antropomorfiei situează viziunea sa într-un registru estetic cu totul particular. Fie imaginile evocatoare ale satului copilăriei în care realul se îmbină cu irealul și fanstasticul în cel mai firesc și mai armonios mod, (*Violonistul verde,* 1918, Solomon R. Guggenheim Museum, New York; *Negustorul de vite*, 1912 Kunstmuseum Basel), fie imaginile create la maturitate *(Mirii de la Turnul Eiffel*, 1938 – 1939; *Ascultând cocoșul*, 1940; *Circul albastru*, 1950), imaginarul oferit de picturile lui Chagall ne invită să acceptăm ca verosimil îmbinarea diverselor regnuri naturale și faze ale timpului. Chagall știe să însuflețească pendula unui ceasornic, știe să sugereze un candelabru în zbor și mai ales să proiecteze sentimentul iubirii în efuziunile tandre ale gesturilor îndrăgostiților purtați în văzduh de starea de imponderabilitate a extazului lor. Logodnicul se aruncă în salt către iubită, cu buchetul de flori. Mirii înlănțuiți planează în zbor o dată cu păsările. Cerul și pământul se întrunesc în spații poetice în care dansul, muzica și pictura se înlănțuie firesc.

Sub semnul simbolic și benefic al dragostei, poetica semnificațiilor estetice și filosofice ale

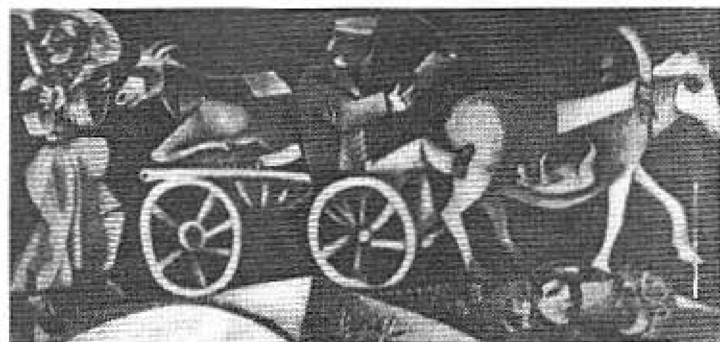


Chagall. *Schiță pentru dans*

capodoperelor lui Chagall încununează eforturile creatoare ale artiștilor secolului al XX-lea

Despre paleta cromatică folosită de Chagall s-a scris mult. Farmecul fuziunii tonurilor de roșu-violaceu, albastru-cobalt, orange și galben-citron, translarea și jocurile luminii și nuanțării pigmenților de la închis la deschis constituie un univers inepuizabil de frumuseți optice și de înalte emoții estetice. Somptuoasa decorare a plafonului *Operei* din Paris precum și fascinantele vitrouri realizate de pictor pentru catedralele din Elveția trasează axe cardinale în știința și arta poetică a picturii universale a secolului al XX-lea.

Chagall. *Negustorul de vite*



Chaim Soutine (1894 – 1943), evreu lituanian, născut aproape de Minsk, după studiile urmate în țară, se stabilește la Paris unde se va apropia de Modigliani și Chagall, de Lipchitz și Léger. La Paris, Soutine lucrează în atelierele din Montparnasse ale *Stupului*. Neliniștea căutărilor îl îndeamnă spre alte zone. Aflat în mai multe locuri din Franța, Soutine preferă în deosebi sudul, localitatea Cagnes-sur-Mer. Portretele, peisajele și naturile sale statice traduc turmentata stare interioară care nu-l părăsește niciodată. Sensibilitatea și traumele psihice sunt reflectate în formele contorsionate și chipurile schimonosite. Paleta cromatică violentă și materia cromatică păstoasă este malaxată cu violență. Lituanianul Haim Soutine nu și-a putut elibera subconștientul niciodată de spectrul morții și al foamei. Oroarea umilințelor și singurătatea, înregistrate cu acută sensibilitate în copilărie, nu îl vor părăsi vreodată. Pictura, univers al destăinuirii celor mai tăinuite și dureroase trăiri și stări, a fost oglinda sufletului și refugiul acestui artist atât de nefericit în structură și destin.



Chagall. *Calul roșu*

Chagall. *Violonistul verde*



Oskar Kokoschka. *Herwarth Waldea*





Chaim Soutine. *Micul cofetar*



Soutine. *Arbore la Vence*

Georges Rouault (1871 – 1958). Originea franceză şi existenţa pariziană îl definesc pe Rouault, prin naştere şi evoluţie artistică, printre cei mai rafinaţi pictori francezi. Începe studiile ca pictor şi restaurator de vitralii, iar apoi se află la Academia de Arte la clasa lui Gustave Moreau. Sensibil la viaţa de periferie a Parisului şi la dramele existenţei umane, Rouault rămâne marcat până la maturitate de subiectele impregnate de viaţa circului, a clovnilor, prostituatelor şi judecătorilor. După 1932, în opera artistului apar subiectele religioase. Evoluţia viziunii sale înregistrează cu această etapă de creaţie sublimarea către calm şi seren.

Considerat ca principal reprezentant al Expresionismului francez, Rouault a definit o arie estetică punctată la începutul creaţiei de accente sociale, iar mai târziu, caracterizată de inspiraţie religioasă.

Tinereţea lui Rouault a înregistrat evenimente puternice desfăşurate în scena artistică pariziană. În plină dezvoltare a spiritului nonconformist al Fauvismului şi Cubismului, Rouault se va considera liber să-şi exprime opţiunile estetice. În mijlocul noilor tendinţe, Rouault afirmă începând cu anul 1913 supremaţia marei arte religioase, care îi va dirija traseele bogăţiei imagistice şi profunzimii simţămintelor sale creştine. Pictură şi *aqua-forte* în culori, opera lui Georges Rouault defineşte o artă originală, un stil puternic şi un înalt meşteşug.

Din punct de vedere plastic, limbajul folosit de Rouault aparţine Expresionismului. Paleta de roşuri-rubinii şi albastruri grele, preţioase ca de email, strălucirile nocturne de piatră nestemată ale tonurilor de verde şi violet, solaritatea incandescentă a galbenului auriu, conturele negre incizate în jurul suprafeţelor de culoare creează o morfologie puternic expresivă, total diferită de a contemporanilor săi. Materia cromatică substanţială este aşezată în strat gros de culoare. Pasta cu reflexe arzătoare vibrează. Rafinamentele paletei lui Rouault ating preţiozităţi necunoscute în pictura de şevalet. Soluţiile îndrăzneţe şi originale folosite de Rouault apropie calităţile picturii de şevalet de strălucirea şi transluciditatea vitraliilor catedralelor gotice.

Preţiozitatea picturalului, efectele de smalţ ceramic, raporturile misterioase dintre negru şi culorile spectrului hărăzesc picturii lui Rouault destinul fascinaţiei coloristice, iluminate de fervoare mistică.

Concepţia filosofică a operei sale de maturitate, impregnată de puternice accente ale religiei creştine, conturează o atitudine etică singulară printre confraţii pictorului. Compoziţii ca *De Profundis*, *Copilul Iisus printre învăţaţi*, *Botezul lui Christos*, *Crucificarea*, *Miserere* sau *Christos mort plâns de femeile sfinte*, portrete ca *Sfânta Veronica*, *Năframa Sfintei Veronica*


Georges Rouault. *Sibilă*



Rouault. *Crucificarea*

Rouault. *Pierrot*


Rouault. *De profundis*



Rouault. *Năframa Sfintei Veronica*


Rouault. *Sfânta Veronica*


Rouault. *Pierrot*

ilustrează viziunea densă, infuzată de un profund sentiment religios. Atitudinea de concentrată interiorizare, expresia de adâncită meditaţie relevă un univers uman neatins de degradare morală. Aspiraţia estetică a artei lui Rouault se înalţă către zona sacră. Sufletul delicat şi înalta sensibilitate a artistului creează imagini ale oglinzii spiritului său solitar. Retras în liniştea atelierului, melancolia sufletului lui Rouault a stabilit contacte ale lumii invizibile a evlaviei sale cu vechile ere ale creştinismului.

Georges Rouault rămâne unul dintre cei mai profunzi artişti moderni ai Franţei. Dimensiunea spirituală a artei lui Rouault, ecourile vibrant afective ale conţinuturilor filosofice ale picturii lui reverberează în arta secolului al XX-lea cu o nobilă intensitate.

Amedeo Modigliani (1884 – 1920). Născut în Italia la Livorno, Modigliani a devenit în boema pariziană a cartierului Montparnasse unul dintre cei mai celebri pictori. Prieten cu Brâncuşi şi cu figurile pitoreşti ale lumii artistice, Modigliani şi-a consumat existenţa la temperaturile cele mai înalte. Temperament artistic tumultuos, înzestrat cu o vibrantă sensibilitate, pictorul a trăit balansul între poezie, vis şi pătimaş consum de energii biologice. Viziunea sa artistică originală a definit stilistic componentele unei morfologii cu ecouri ale Trecento-ului şi Quattrocento-ului italian. Poetica stării de melancolie, expresia de tristeţe nostalgică, boarea morbidă a unei obosite aşteptări sunt impregnate trăirilor sensibile ale personajelor pictate de Modigliani. *Portretul poetului Leopold Zborowski* (1917, Muzeul de Artă São Paulo), *Portretul pictorului Soutine* (1918, Colecţie particulară, Paris) sau portretul tinerei fete, *Elvira* (1919, Colecţie particulară, Berna), precum şi chipurile nudurilor degajă aceeaşi tulburătoare expresie de tristeţe delicată, de resemnare acceptată.

Expresionismul lui Modigliani defineşte în planul conţinutului surprinderea acestui etaj interior al stărilor tulburi, în vreme ce expresionismul paletei învinge formulele schematice ale unei palete programate. Colorismul lui Modigliani s-a impus printre cele mai strălucite formule estetice atinse de pictura secolului al XX-lea. Splendoarea vibraţiei cromatice, bogăţia somptuoasă a pensulaţiei, senzualitatea armoniilor şi relaţiile tonurilor de cald-rece pun în valoare un înalt rafinament artistic. Pulsaţia rozurilor aurii şi a roşurilor calde modelează carnaţia proaspătă a tinerelor trupuri stilizate de grafia fină a conturelor negre. Ecrane de fundal pâlpâitoare ale alburilor albăstrii sau albastrurilor nocturne pun uneori în valoare roşuri grele şi somptuoase. Sensibilitatea latină, paleta veneţiană reverberată din educaţia şi puterea de vibraţie artistică a pictorului, răspund elitei spirituale căreia Modigliani îi aparţine. Ştiinţă şi artă, pictura lui înscrie stilizări ale căror graţie şi nobleţe grafică trec pictura în registrul ritmului muzical. Ştiinţa ritmurilor curbe, armonia echilibrului suprafeţelor bine hrănite de pigment şi a ecranelor delicat acoperite de culoare, simetria şi asimetria grafiei curbelor şi



Amedeo Modigliani. *Nud șezând*



Modigliani. *Poetul Leopold Zborowski*

Modigliani. *Alfred Cocteau*



contracurbelor construiesc imagini în care arabescul Orientului este sublimat la cele mai înalte cadențe estetice ale spiritului european.

„Pateticul evreiesc" despre care s-a vorbit în legătura cu viziunea lui Modigliani este foarte puțin pronunțat față de viziunea lui Soutine sau Chagall.

Siluetele mlădioase ale modelelor, stilizate asemănător formelor de violină, atitudinile liniștite și nobile, cuviința expresiei comunică armonia sufletului și nu angoasa unui Munch sau Kokoschka.

Modigliani este un aristocrat al spiritului, un artist a cărui sensibilitate creatoare a impregnat picturii expresioniste dimensiunea emoției lirice a formei și culorii.

Farmecul expresiei de visare și sentimentul de melancolie delicată sunt îmbogățite de eleganța stilizării și de frumusețea fascinatorie a colorismului. Conținutul poetic și cromatica înaltelor savori picturale situează opera lui Modigliani în coordonatele modernității, ale științei și artei culorii, în universul elevat al grației spiritului.

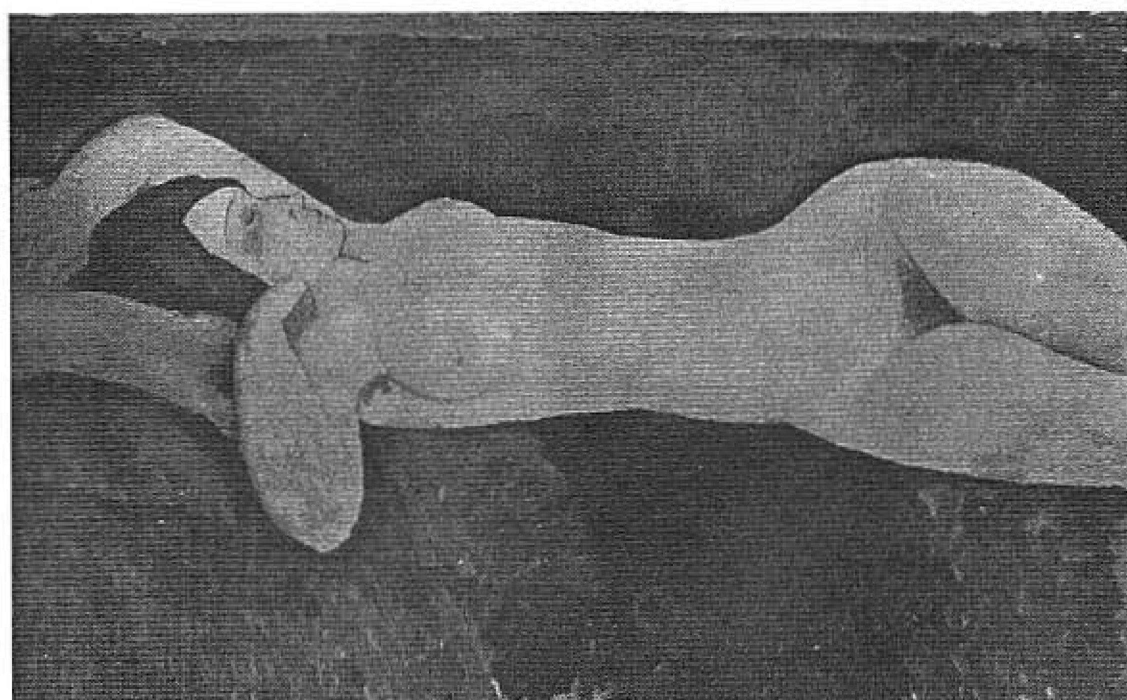


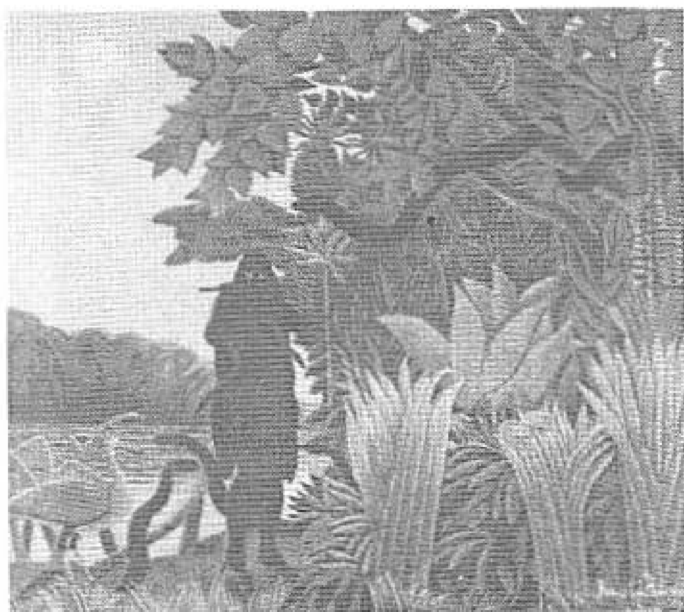
Modigliani. *Elvira*



Modigliani. *Jacques Lipchitz și soția sa*

Modigliani. *Marele nud,* detaliu





Henri Rousseau. *Îmblânzitoarea de şerpi*

PICTURA NAIVĂ

Henri Rousseau (1844 – 1910), poreclit „Vameşul" (*Le Douanier*), este considerat principalul reprezentant al picturii naive. Formaţia de autodidact şi nonconformismul artei sale îl fac de neconfundat. Rousseau a lucrat ca impiegat la biroul de accize din Paris. Cunoscut ca saxofonist şi buticar, ca autor dramatic şi pictor, el s-a dedicat cu pasiune picturii la vârsta de 40 de ani.

Spiritul ingenuu al picturii lui Rousseau Le Douanier îmbină fantezia cu absurdul şi cu realul inspirat din fauna şi natura exotică, evocatoare a junglei tropicale. Obsesia pitorescului spectacol al luxuriantei păduri virgine se pare că i-a fost dată lui Rousseau nu de călătoriile în zona tropicelor, ci, pur şi simplu, de exotismul oferit pictorului de *Jardin des Plantes* din Paris.

Compoziţiile pictate de Rousseau sunt neobişnuite prin firescul cel mai convingător al alăturării situaţiilor bizare şi a atmosferei enigmatice în ansambluri paradoxale. Situaţii absurde, înfrumuseţate de haloul misterului, fac acceptabil neverosimilul prin transfigurare poetică şi metaforă stranie. *Cântăreaţa la ghitară* adoarme sub clar de lună în vecinătatea leului, într-o presupusă armonioasă comuniune. Misterul luminii aureolează cerul încununat de poezia astrului nocturn şi învăluie masa foşnitoare a pădurii virgine din care răsare *Îmblânzitoarea de şerpi*. Printre scenele de referinţă este şi aceea care înfăţişează celebrul cuplu parizian al boemei din cartierul Montparnasse, poetul Guillaume Apollinaire şi Marie Laurencin, muza sa, îmbrăcaţi festiv şi înconjuraţi de natura exotică a pădurii africane, de trandafiri şi flori de grădină.

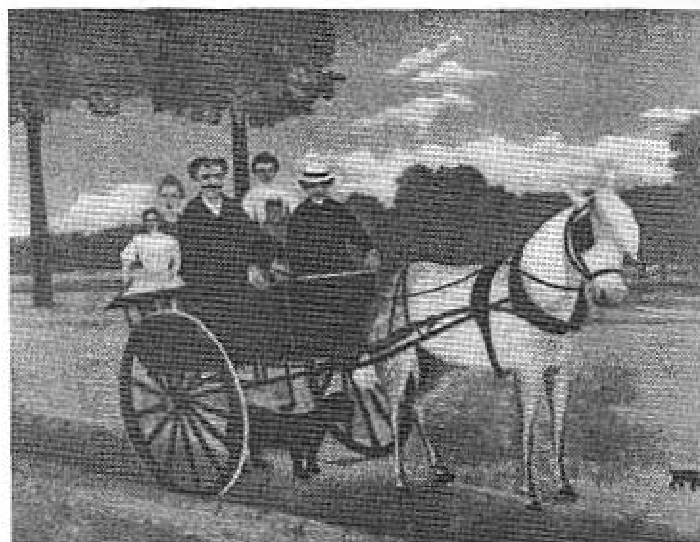
Printre compoziţiile ample, de mari dimensiuni, *Războiul* şi *Cavalcada discordiei* ca şi *Îmblânzitoarea de şerpi* surprind prin ştiinţa savantă a organizării şarpantelor geometrice şi cromatice, indiscutabile probe de măiestrie artistică şi de cunoaştere a legilor matematice ale *secţiunii de aur*. Aprecierea artei lui Rousseau ca „infantilă" se loveşte de prezenţa cunoştinţelor teoretice şi practice solide ale pictorului. Monumentalitatea formei, stilizarea decorativă consecventă în întregul arsenal semantic al imaginii, respectarea aceluiaşi mod de grafiere a tuturor elementelor figurative creează inconfundabila osmoză a viziunii şi limbajului, în plan stilistic. Aparent naive, stilizările sunt urmărite de pictor în scopul obţinerii efectului de sinteză arhitectonică, opusă fundamental tezei colorismului impresionist, cu a sa fracturare a formei prin descompunerea culorilor. Grafia definită a siluetelor concepute de Rousseau decupează net formele unele de altele, plajele de culoare delimitează tranşant formele, nimic nu se suprapune, nimic nu este ambiguu. În *Portretul lui Pierre Loti* (1890, Kunsthaus, Zürich), dozajele de culoare păstrează ponderea echilibrelor tonale, masele de roşu cald stabilesc o judicioasă balanţă cu suprafeţele de negru somptuos şi cu verdele delicat şi transparent. Măiestria lui Rousseau este la fel de surprinzătoare în compoziţia *Îmblânzitoarea de şerpi*, a cărei compactă masă cromatică a tonurilor de verde nuanţează mulţimea intensităţilor pigmentare şi grupează buchetele formelor vegetale într-un savant joc de substanţialităţi pigmentare, diferenţiate, de la verdele aproape negru şi bogat, savuros, până la verdele delicat, uşor şi fluid,

cu inflexiuni aurii sau argintii. După cum constatăm, naivitatea lui Rousseau nu rezultă din simplitatea ori din stângăcia meşteşugului. Naivitatea picturii lui, ingenuitatea autentică ţin de puritatea viziunii, de prospeţimea, aproape copilărească a comunicării, de stilizarea aparent puerilă, dar atât de intens înfiorată de forţa vibraţiei emoţionale şi nu de necunoaşterea meşteşugului, probat de unitatea stilistică şi de măiestria mijloacelor de expresie folosite.

Infuzia misterului şi frumuseţea poetică a compoziţiilor lui Rousseau Le Douanier situează viziunea originală a picturii sale în poziţia excepţionalei autorităţi în cadrul artei naive.

Deşi operele unor pictori precum **Louis Vivin**, **André Bauchant** sau **Camille Bombois** clasează preocupările autorilor printre căutările şi încercările cristalizării unei viziuni animate de ingenuitatea formelor şi de parfumul poeziei copilăreşti, creaţia artiştilor consideraţi „naivi" nu este totdeauna dublată de o problematică plastică ambiţioasă.

Maurice Utrillo (1883 – 1955), considerat pictor naiv în contextul artei secolului al XX-lea, aduce ca noutate viziunea poetică a ambianţei peisajului urban al Parisului, uşor desuet, de la sfârşitul secolului al XIX-lea. Deşi unele dintre peisajele sale alunecă în manierism, arta lui Utrillo oferă un sensibil şi vibrant spectacol al picturii figurative, impregnate de particulara subtilitate artistică pariziană. Suzanne Valadon, mama pictorului, ea însăşi pictoriţă, integrată mişcării expresioniste pariziene, camaradă a pictorilor nonconformişti şi frecventă prezenţă pitorească în viaţa boemei pariziene, îi va dărui fiului său talentul şi dezinvoltura comportamentului urban. Arta lui Utrillo se înscrie în arabescul meandric al conduitei citadine pariziene, deschisă libertăţii şi vagabondării spiritului credincios sie-însuşi. Peisajele pictate de Utrillo, inspirate de cartierul Montmartre, traduc sensibilitatea delicată a pictorului, poezia îndrăgostitului de strada şi de arhitectura clădirilor de pe colina animată de pitorescul locuinţelor şi atelierelor modeste ale pictorilor impresionişti. *Biserica Sacré-Coeur*, înălţată pe Butte, revine ca un leit-motiv, îndrăgit de pictor, ca şi ambianţa specifică sezoanelor, îndeosebi a iernii colorată de albul zăpezii aşezat pe străzile şi pe acoperişurile caselor. Griurile toamnei, tăcerea străzilor în pantă, cu vechile felinare şi arbori desfrunziţi, cristalinele dimineţi de primăvară sunt omagiile aduse de pictor duhului poetic şi spiritului artistic al



Rousseau. *Trăsura bunicului Juniet*

Maurice Utrillo. *Biserica Chariton-sur-Seine*





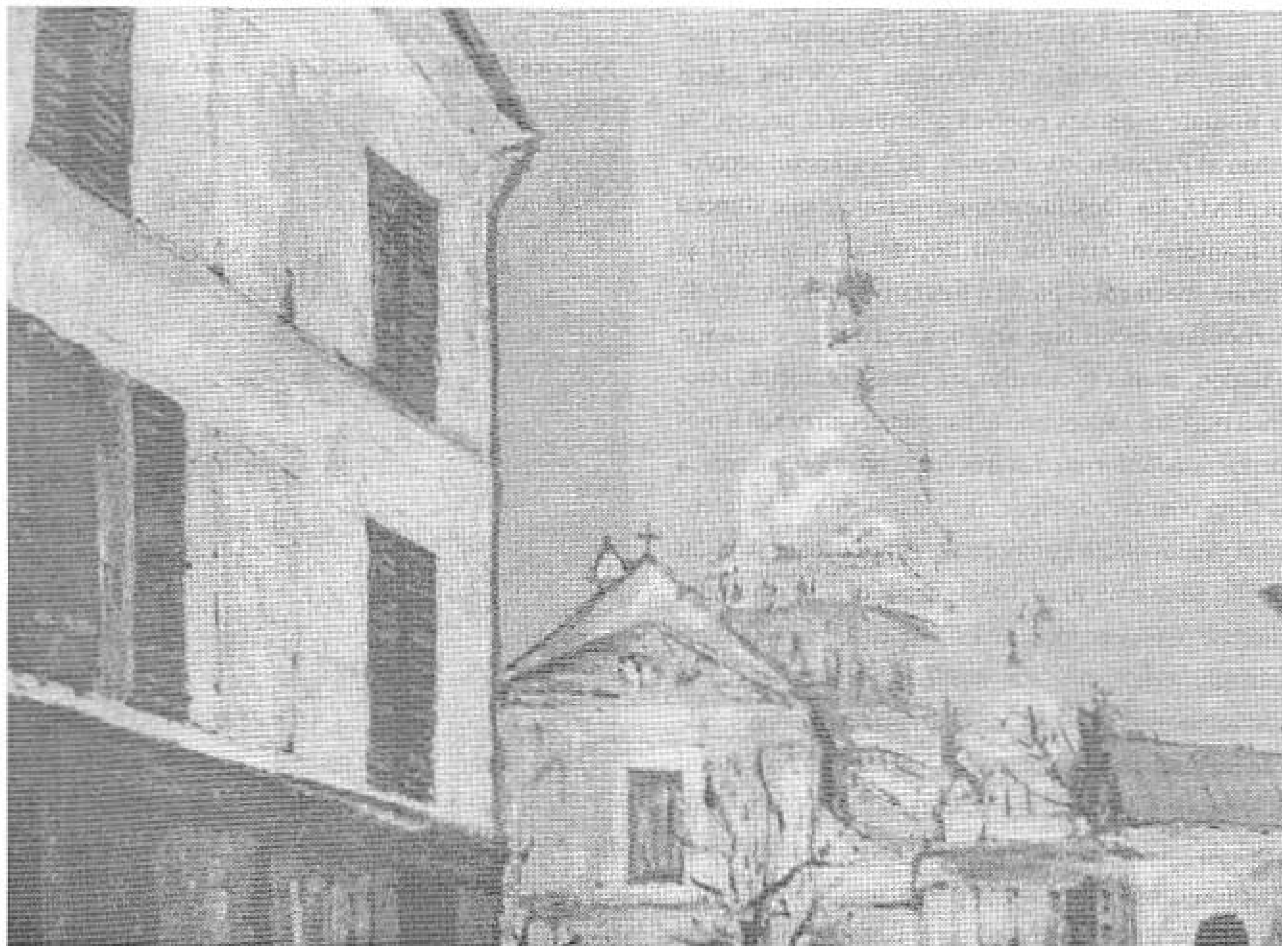
Utrillo. *Zăpadă în Montmartre: biserica Saint- Pierre*

cartierului aureolat de legendă. Turlele înalte ale bisericilor, proiectate pe cerul înnegurat, colţurile caselor cu tencuiala căzută, alăturate micului restaurant „Le Lapin Agile", celebru în epoca lui Aristide Bruant, evocă atmosfera autentică a cartierului boemei eroice a generaţiei lui Renoir şi a începutului Cubismului.

În acelaşi cartier Montmartre, animat de *focul sacru*, curajul inovărilor a continuat să dea viaţă prin Utrillo griurilor şi alburilor argintii, sobrietăţii tonurilor teroase de ocru şi de brun şi intensităţilor stinse de verde sau de albastru-turquoise.

Asemenea unei luări de adio adresate colinei Montmartre, ca un ultim salut îndreptat spre o lume poetică dispărută, timbrul elegiac şi poezia singurătăţii din peisajele pictate de Utrillo îşi află rezonanţe afective în picturalul vibraţiei coloristice şi în materia sensibil modulată. Întrunite armonios în acorduri discrete, culorile trăiesc sub semnul infuziei poetice potenţate de calitatea lirică a temperamentului artistului. Reculegerea meditativă a creatorului în faţa realităţii figurative şi a subiectelor modeste, nobleţea aristocratică a ambianţei spirituale a tablourilor determină componenta stilistică majoră a operei lui Maurice Utrillo.

Utrillo. *Biserica Saint-Pierre şi Sacré-Coeur*



PICTURA ABSTRACTĂ

De Stijl. Neoplasticism

Conceptul de artă abstractă, formulat în al doilea deceniu al veacului al XX-lea, s-a născut în multe centre ale Europei Occidentale și Orientale. Rusia a fost una dintre zonele în care s-a afirmat puternic această tendință, dezvoltată în perioada prerevoluției de artiști precum Kasimir Malevici (Suprematism), Vladimir Tatlin, Naum Gabo și Anton Pevsner (Constructivism), Alexandr Rodcenko (Non-obiectivism), Wassily Kandinsky (Abstracționism). Trecerea de la pictura figurativă la pictura non-figurativă, abstractă, a fost semnalizată în 1910 cu acuarela lui Wassily Kandisky. Imaginea liberă, fără restricțiile grafierii de tip recognoscibil își impunea seducția colorismului prin micile pete și hașuri ale tonurilor de albastru-turqoise, roșu-corail și galben-auriu.

Numeroși plasticieni din Rusia și din alte țări răsăritene s-au îndreptat către Occidentul Europei. Cei mai mulți au rămas în Franța, unii dintre ei s-au stabilit pentru un timp, în Germania. În Cehoslovacia, numele lui Frantisek Kupka este corelat în anii 1910 – 1912 cu primele tablouri abstracte, inspirate de muzică (*Ordonare pe verticală, Fuga în roșu și albastru, Colorit cald*). În Germania, Paul Klee era preocupat de partea științifică a picturii, impunând colorismului legități necesare înscrise ca obligatorii în cunoașterea profesiei. La Paris, cartierul Montparnasse devenea cartierul general al artei avangardei, locul în care *Academia La Grande Chaumière*, atelierele artistice și cafenelele erau locurile de întâlnire și dezbatere pasionată a subiectelor legate de înnoirea artelor.

Printre formele picturii abstracte s-au definit soluțiile abstractismului cromatic create de colorismul oniric al picturii lui Robert Delaunay, Sonia Delaunay și Jacques Villon. În Olanda, printre căutările artistice plecate din interiorul mișcării cubiste, purismul tablourilor lui Piet Mondrian și Van Doesburg a împins distilarea semantică până la expresia axiomatică a structurii compoziționale a tabloului.

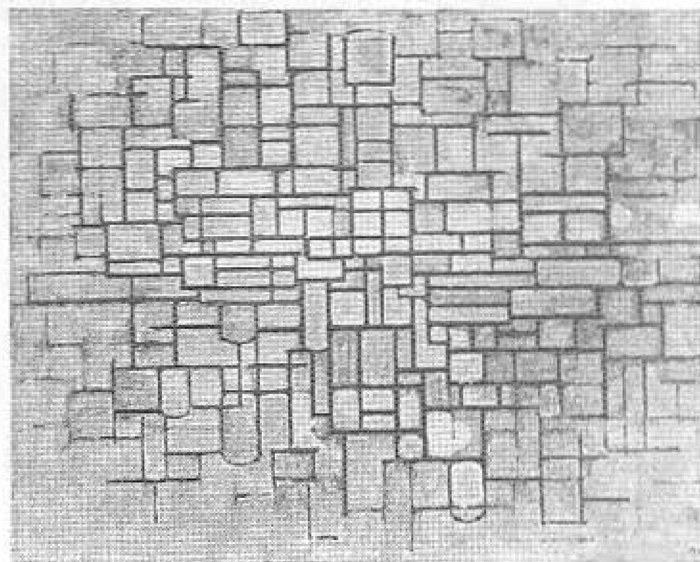
Problemele colorismului picturii abstracte au fost codificate în tratatul de culoare semnat de Johannes Itten, pictor și teoretician de origine

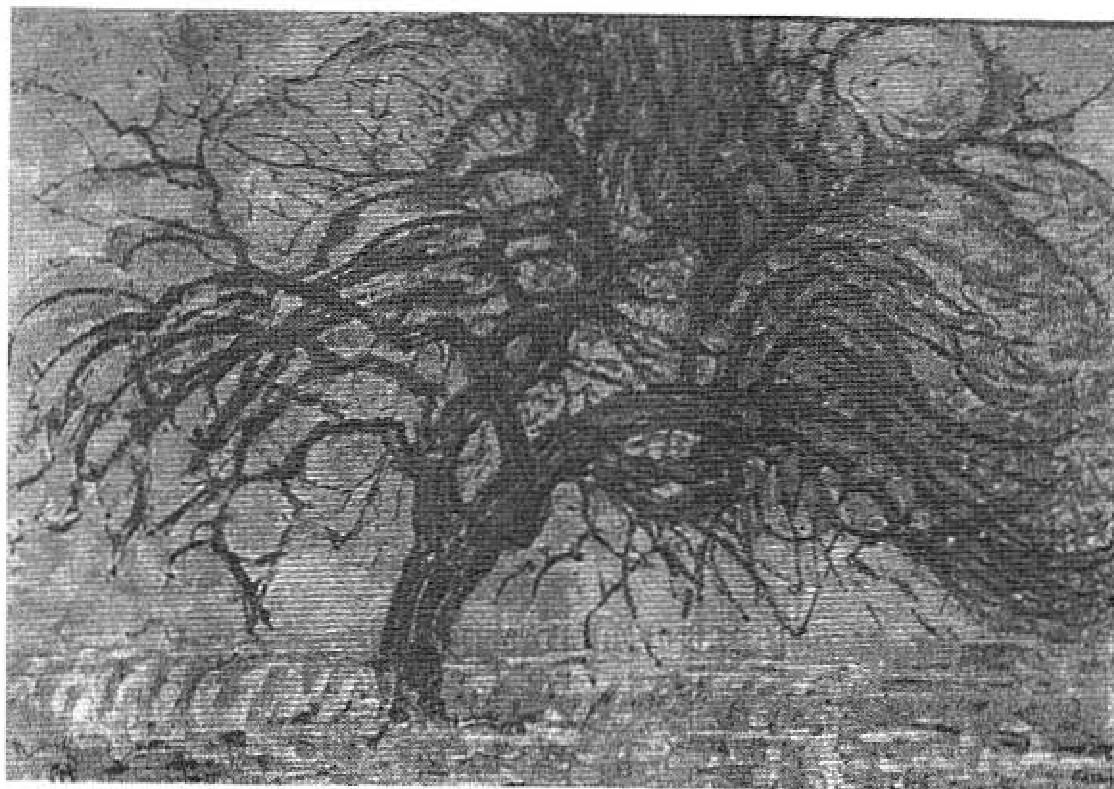


Piet Mondrian. *Autoportret*

elvețiană, profesor la școala *Bauhaus* din Weimar în anii 1919 – 1923, iar în anii următori, până în 1953, profesor la diferite școli de artă din Germania și Elveția. Cele două cărți semnate de Itten, *Kunst der Farbe* (*Arta culorii*, 1961) și *Mein Vorkurs am Bauhaus (Cursul introductiv la Bauhaus*, 1963), susțin teoria științei armoniilor cromatice, analiza relațiilor științifice dintre culori și a forței lor afective. Conceptele lui Paul Klee se vor alătura gândirii lui Itten prin pictogramele și convențiile grafice, ecouri ale sistemelor semantice ale culturilor orientale, transferate în pictura abstractă a câmpurilor coloristice de

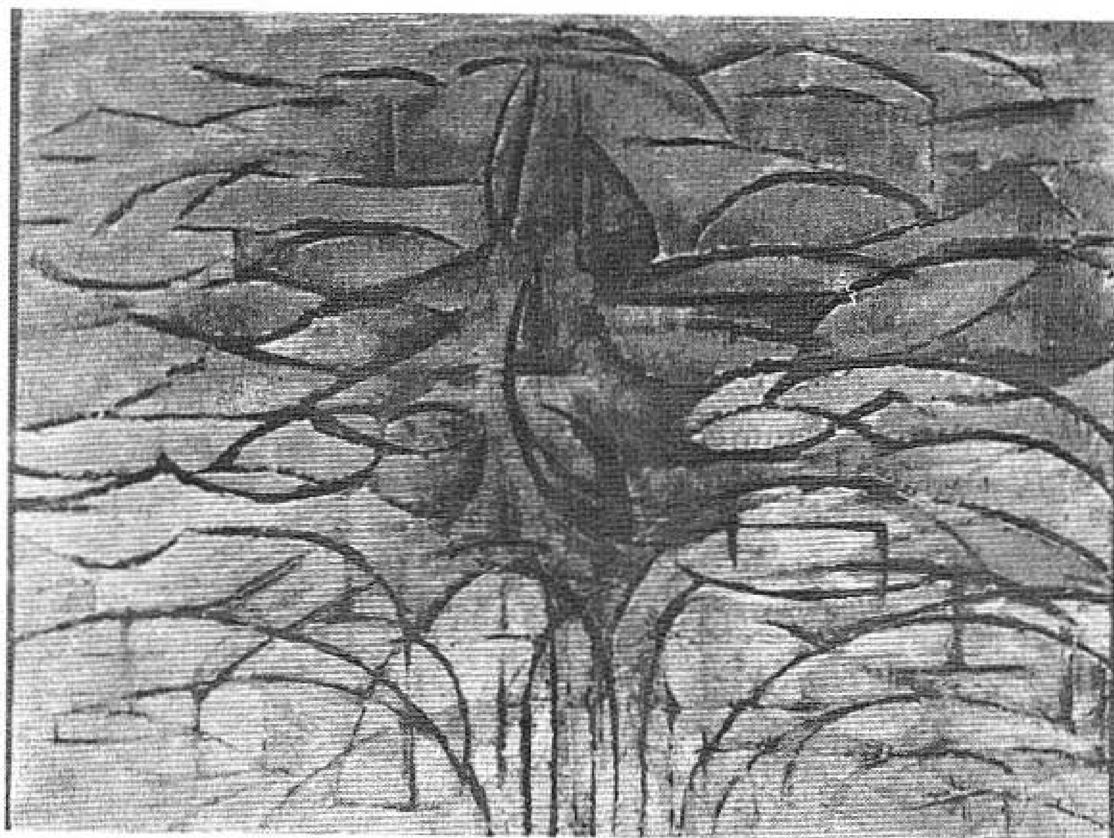
Mondrian. *Compoziție în gri, albastru și roz*





Mondrian. *Arborele roşu*

Mondrian. *Măr înflorit*

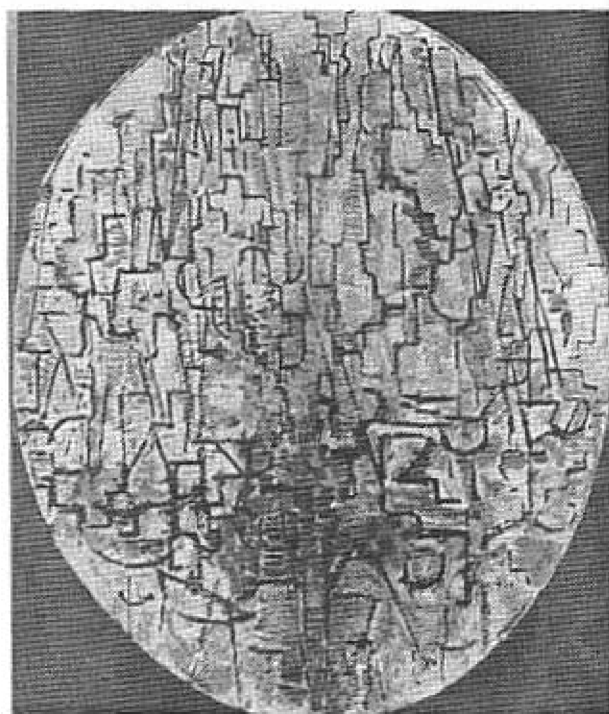


înaltă vibrație sensibilă a operelor sale abstracte. Tendința către pictura abstractă se va cristaliza în compoziții translate din figurativul realității naturale, din universul corelării senzațiilor și trăirilor emoționale, în scara sintezelor mentale și creatoare. Problemele picturii au fost decelate și statuate în concepte și principii, în tratate de culoare și în legități specifice de limbaj. Poziția artiștilor adepți ai nonfigurativului s-a definit ca atitudine orgolios intelectuală față de actul creației, acceptat ca produs al creierului, înscris în repere specifice morfologice și semantice. Pictura se înscria vădit în preocupările esențialmente morfologice ale slujitorilor ei.

NEOPLASTICISM

Piet Mondrian. ***Axiome.*** Teoriile despre culoare susținute de Itten și Klee au primit un contur particular în axiomele picturii lui Mondrian. Considerat artistul cu cea mai complexă operă în cadrul picturii abstracte, Piet Mondrian (1872 – 1944) a parcurs una dintre cele mai spectaculare evoluții artistice, în ceea ce privește modificările stilistice. Pornite de la viziunea figurativă de tip academist și naturalist, trecând prin figurativul impresionist și expresionist, prin sintezele Cubismului și extravaganțele coloristice ale expresionismului cromatic, imaginile create de Mondrian au ajuns în final la eliminarea totală a figurativului și la dobândirea abstractizării epurate a compoziției. Înscrierea acesteia în verticale și orizontale și restrângerea paletei la acordul culorilor primare au pus în ecuație plastică semnificațiile expresive ale liniei și culorii ca funcții morfologice esențiale ale picturii. Etapă cu etapă, organizarea imaginii s-a raportat la grafia vectorilor negri (verticali și orizontali) cu rol despărțitor al zonelor de culoare pură – roșu, albastru, galben. Suprafețele griurilor colorate sau neutre au fost amplasate între suprafețele culorilor primare.

În istoria picturii figurative rolul auxiliar al culorii, jucat pe lângă desen în cadrul compoziției tabloului, a persistat de-a lungul sutelor de ani, pentru ca, începând cu pictura lui Delacroix și continuând cu experiențele colorismului pictorilor impresioniști și fauviști rolul culorii să devină primordial. Forța revelării emoționale a culorii a început să joace rolul maxim în pictura nonfigurativă a secolului al XX-lea. În acest sens, contribuția lui Mondrian este fundamentală.

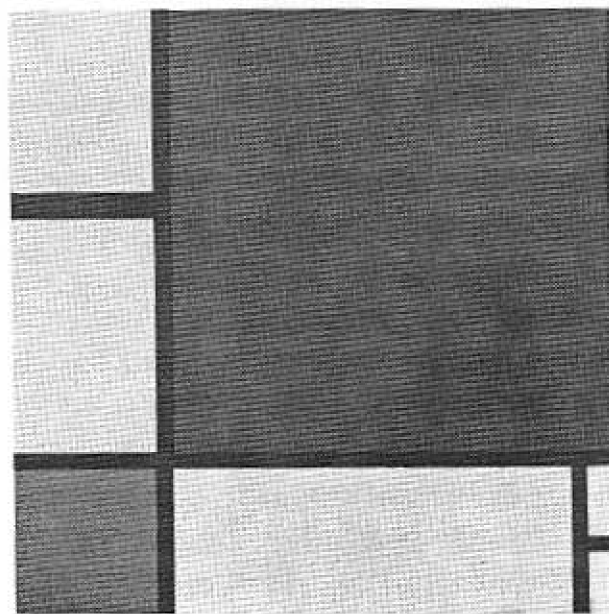


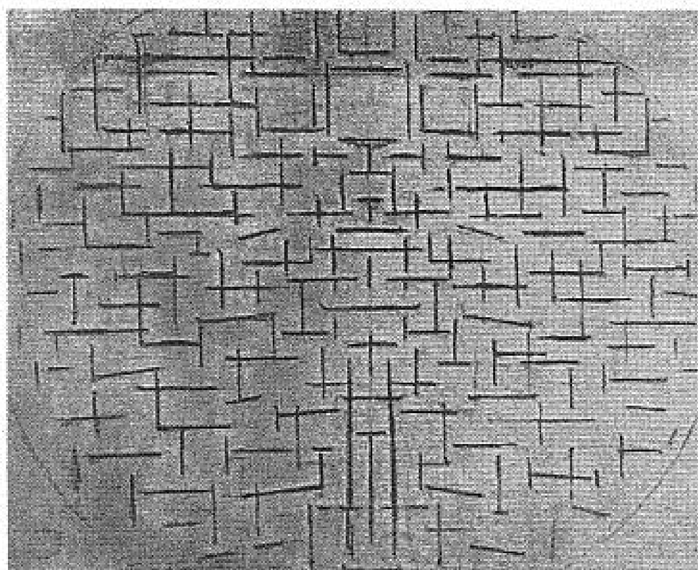
Mondrian. *Compoziție în oval*

Problema echilibrului cantitativ și calitativ al culorilor a fost impusă în pictură de către Mondrian, ca necesitate plastică majoră și ca idee a ***judiciozității științifice și a energiei expresive*** atribuite armoniei plastice și estetice.

Raportul dintre ***câmpul geometric*** și ***câmpul cromatic*** a conturat problema esențială a imaginii. Chintesența experiențelor a formulat ecuația plastică

Mondrian. *Compoziție în roșu, albastru și galben*



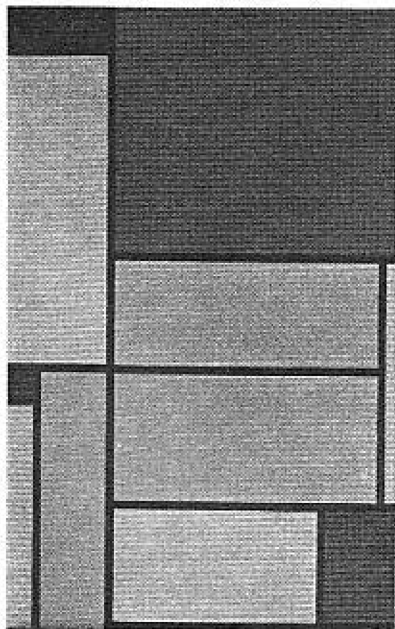


Mondrian. *Marea la Scheveningue*

a ***echilibrului stabil al compoziției.*** Echilibrul cromatic, obținut conform puterii diferite de luminozitate a fiecărei culori primare și distribuției sale cantitative pe suprafața tabloului, a fost corelat cu echilibrul geometric, dobândit din ***intersectarea verticalei și orizontalei***, grafiate de conturele negre cu valoare cromatică.

Revista „De Stijl", editată de Theo van Doesburg, la Leyda în 1917, cu participarea lui Piet Mondrian și a lui Vantongerloo, a cristalizat concepția grupului închegat în jurul revistei. Ideile estetice despre *formă* și „o nouă plasticitate" au fost susținute în articolele și conferințele din turneele realizate în Europa. Destinul mișcării *De Stijl* a înregistrat în anii 1917–1928, în textele programatice ale revistei, pagini ale esteticii Neoplasticismului, în câteva momente importante: *Prefața întâi,* iunie 1917; *Prefața a doua,* octombrie 1919; *Primul manifest,* 1918; *Al doilea manifest*, 1920; *Al treilea manifest*, 1921. Principiile Neoplasticismului respingeau emoția și conturau adeziunea la spiritul rațional.

Mondrian. *Tablou I*

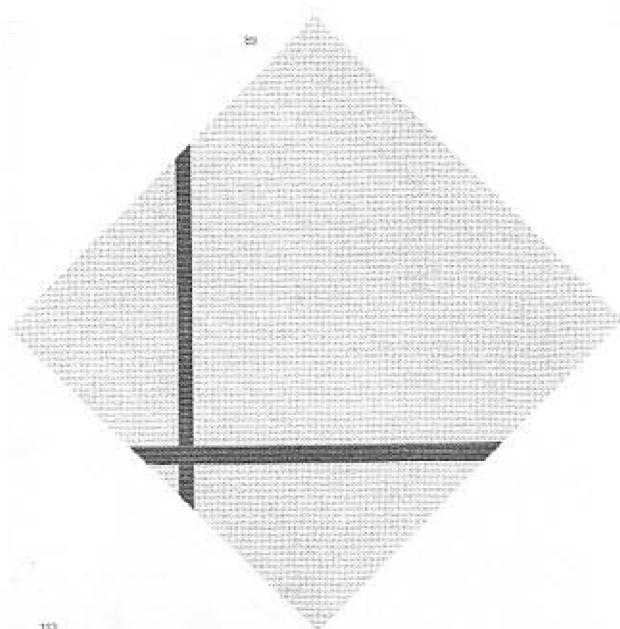


Mondrian, principalul teoretician al noii concepții a picturii, a formulat chintesența orientării în studiul său publicat în 1920 la Paris, în „L'Effort Moderne", sub titlul *Neoplasticismul: principiul general al echivalenței plastice.* Principiile enunțate au fost susținute de Mondrian în operele sale, structurate pe logica articulării liniilor drepte, dispuse orizontal și vertical, și a unghiurilor drepte formate de acestea. Mai mult decât atât, *purismul* lui Mondrian a eliminat curbele, contracurbele sau spiralele, precum și sensurile frânte, considerate sensuri plastice direcționale de neacceptat. ***Echilibrul stabil*** a fost obținut de pictor prin grafierea liniilor drepte ale orizontalelor traversate de verticale, prin compoziția în structura de tip crucial și articularea compoziției în dreptunghiuri și pătrate.

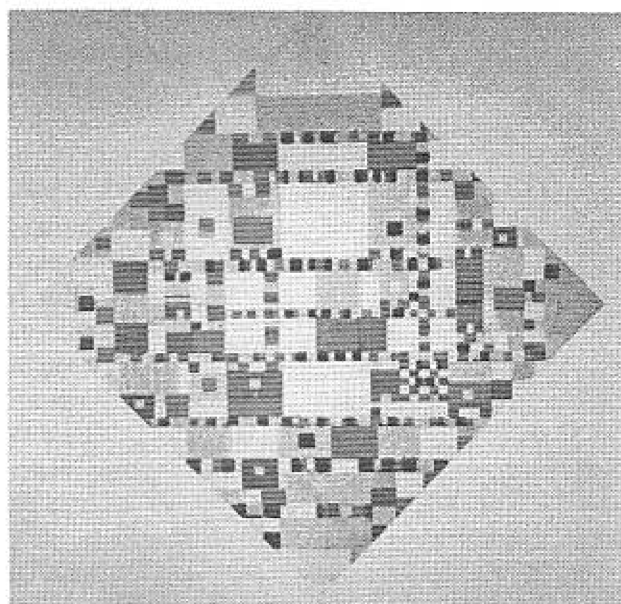
Purismul lui Mondrian, bazat pe structuri esențiale, se regăsește și în tratarea culorii, prin eliminarea oricărei amprente emoționale exprimate prin nuanțarea tușelor de culoare sau a materiei picturale. Evoluția către epurarea imaginii, datorată implicării lucidității, a adus în planul culorii autoritatea bidimensionalității și restrângerea paletei la cele trei culori primare. **Condiția bidimensionalului suprafeței de culoare a fost dobândită prin eliminarea picturalului și a vibrării culorii și prin tratarea suprafeței de culoare, concepute ca plaje cromatică, egală ca intensitate.**

Excluderea oricărei forme de simetrie și realizarea echilibrului bazat pe prezența cantităților mici ale tonurile primare (roșu, albastru, galben) și a intermedierii suprafețelor mari de griuri, considerate culori neutre, au stabilit structura armonică a compoziției plastice, rezultată astfel, din judiciozitatea raporturilor de cantitate și de calitate cromatică.

Cu aceste elemente, reduse la esență, pictorul olandez a introdus în pictură imaginea abstractă susținută de echilibrul stabil al compoziției și de expresia artistică, fundamental austeră. Crucea, formată din verticala și orizontala grafierii suprafețelor



Mondrian. *Compoziție cu două linii*



Mondrian. *Victoria Boogie-Woogie*

de culoare, a stabilit expresia desăvârşitului echilibru plastic al compoziției geometrice și cromatice. Sentimentul de linişte s-a cristalizat în tablourile lui Mondrian prin variante reluate pe aceeași temă a structurii de tip crucial. Problema enunțată în tablourile intitulate: *Compoziție*, *Compoziție I cu roşu, galben şi albastru*, *Tablou I* (1921) sau *Compoziție I cu albastru şi galben* (1925) şi-a găsit formula desăvârşită în capodopera *Compoziție cu două linii* (1931). Uriaşul efort al pictorului de a atinge desăvârşitul *echilibru stabil* al compoziției plastice a atins cu acest tablou, apoteoza stilistică.

Paradoxul atitudinii estetice a lui Mondrian a apărut înaintea morții pictorului, o dată cu tablourile realizate în U.S.A., intitulate *Broadway BoogieWoogie* (1942 – 1943) şi *Victoria Boogie-Woogie* (1943 – 1944), ultima operă rămânând neterminată.

În ce constă acest paradox ?

Cronologia evoluției etapelor picturii lui Mondrian înregistrează anii 1902 – 1903 ca fiind rezervați picturii figurative, cu implicații afective puternice. Peisaje cu evocarea naturii, a aerului, a atmosferei şi a proaspețimii primăverii au fost urmate de experiențe coloristice de tip expresionist, şi ele cu referințe la peisajul recognoscibil. Începând cu anul 1910, formulări cubiste, pointilliste şi taşiste se succed până la revelația stilizărilor tot mai sublimate spre abstractizare ale unui motiv figurativ – *copacul*. Imaginat în variante coloristice, copacul roşu sau copacul albastru va fi înlocuit cu soluții cromatice bazate pe griuri colorate. *Copacul* figurativ începe să se dezarticuleze din coerența recognoscibilă. El este reconceput, este restructurat de o grafie energică, de stilizări şi jocuri geometrice ale curbelor şi contracurbelor. În etape succesive, *copacul* anilor 1912 a devenit un epurat joc al ritmurilor grafice fără indicațiile realității figurative recognoscibile. Anii 1912 – 1913 înregistrează în pictura lui Mondrian continuarea interesului pentru tema *copacului*. Transfigurat în ritmuri plastice, *copacul* a devenit compoziție abstractă.

Cu această etapă, pictura se dezvăluia prin creația lui Mondrian ca domeniu savant al compoziției semnelor grafice şi al petelor de culori sub semnul vibrației picturale. Griurile colorate acordate cu ocrurile catifelate, relația calorică rece-cald, culorile devenite frumoase prin ele însele au fost transferate din semnificațiile referitoare la concret în zona abstracției de tip cerebral şi emoțional estetic.

Întreaga problematică a picturii figurative era sintetizată în problemele *formei*, statuate în limbajul specific imaginii artistice, în legitățile şi conceptele armoniei compoziției.

Etapa următoare a caracterizat preocupările lui Mondrian fixate asupra dobândirii compoziției suprafețelor de culoare, egale ca intensitate, şi, implicit, eliminarea completă a vibrației picturale.

An după an, până în perioada dinaintea celui de Al Doilea război mondial, această sublimare a

urmat golgota eforturilor creatoare ale lui Mondrian. Respectiv, cele trei culori primare – roşu, albastru, galben – alăturate armonic suprafeţelor de gri au fost delimitate de careiajul verticalelor şi orizontalelor negre şi asamblate de Mondrian în anii 1920, în ecuaţia estetică a perfectului *echilibru stabil*, în plan raţional şi sensibil. Ecuaţia plastică finală a maturităţii s-a bazat pe structura logică a liniei drepte, dispusă orizontal şi vertical şi dispariţia totală a curbelor şi contracurbelor. *Echilibrul stabil* compoziţional va avea ca încununare capodopera lui Mondrian, *Compoziţie cu două linii* (Stedelijk Museum, Amsterdam), creată în 1931. Pictura abstractă comunică, de astă dată, esenţe morfologice şi stilistice la rangul înaltei arte. Sinteza atinge epura. Simplitatea şi austeritatea emoţiei sunt desăvârşite.

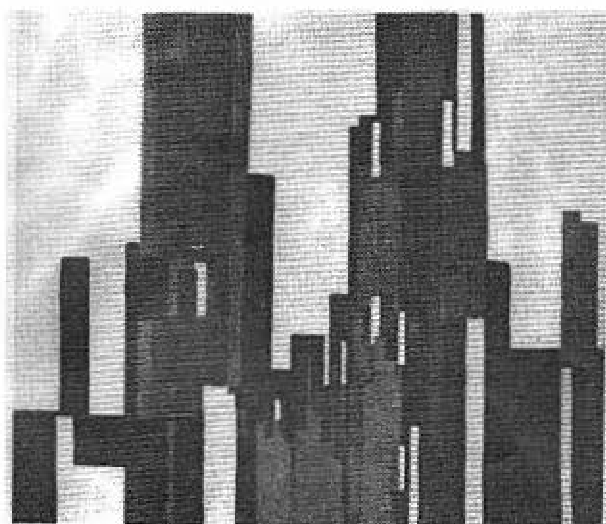
Întreaga evoluţie a acestui pictor, raţional şi lucid, cerebral şi sensibil, a demonstrat căutarea valorilor supreme ale *echilibrului stabil* şi idealul simplităţii extreme a imaginii.

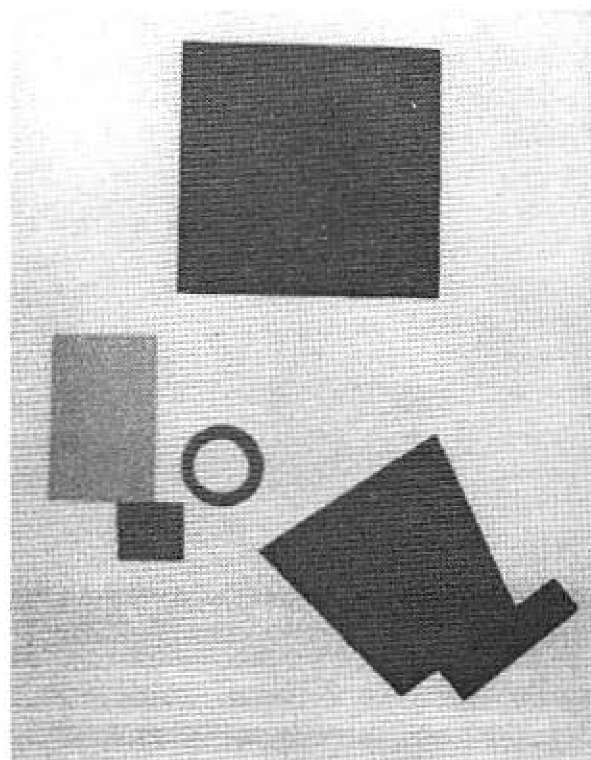
Surpriza operei lui Mondrian o oferă ultimele sale lucrări pictate în America. Se poate spune că înainte de a muri Mondrian a negat întregul său efort creator, aspiraţia şi idealul estetic al echilibrului desăvârşit.

Variantele *Boogie-Woogie* sunt expresia neliniştii acute, a agitaţiei, a stării fundamental opuse liniştei, echilibrului şi spiritului seren spre care artistul a aspirat întreaga viaţă. Mondrian abandona propriul drum în căutarea soluţiilor unui alt traseu, exact opus celui iniţial. Pictorul părăsea idealul *echilibrului stabil* al *ritmului static* pentru *echilibrul labil* al *ritmului dinamic* şi al multiplilor centrii compoziţionali.

De ce şi *care* au fost determinantele schimbării fundamentale a viziunii artistului sunt întrebări fără

Frantisek Kupka. *Planuri verticale albastre şi roşii*





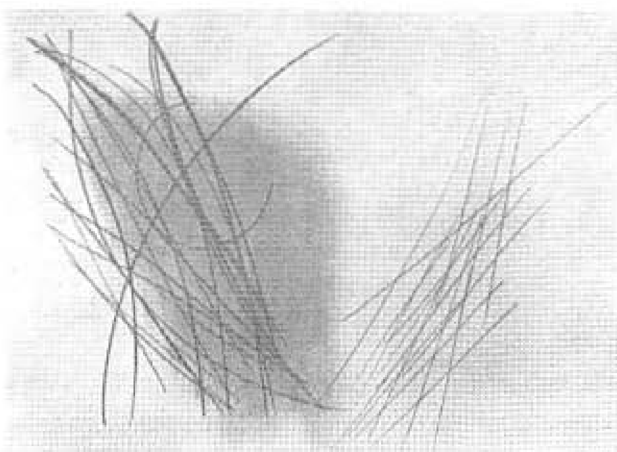
Kasimir Malevitch. *Compoziţie suprematistă*

un răspuns cert. Unii critici comentează schimbarea atitudinii şi viziunii artistului datorate şocurilor emoţionale trăite de Mondrian la Londra în timpul bombardamentelor. Alte comentarii se raportează la şocul optimist trăit de pictor în contactul cu atmosfera tonică americană. De asemenea, există teza care susţine valoarea inepuizabilă a spiritului creator al marilor artişti, energia capacităţii lor inovatoare în plan morfologic şi simbolic. Variantele pot fi acceptate, considerând în final aportul ultimei viziuni a operei pictorului ca enunţ şi deschidere către *estetica cinetismului*.

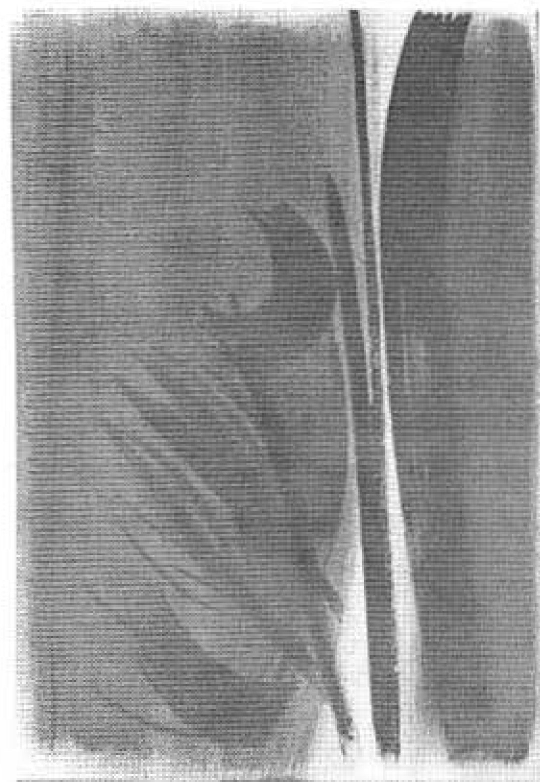
Ştiinţa şi poetica esteticii Neoplasticismului, constituite ca axe cardinale în teoretizarea artei abstracte, datorează operei lui Mondrian repere fundamentale cu valoare universală.

Realizate în anii următori morţii lui Mondrian, ciclurile decorative ale lui **Victor Vasarely** au reluat traiectoria formulată şi iniţiată de marele pictor olandez. Experienţele coloristice ale lui Victor Vasarely sunt considerate continuatoare ale formulei ultime a lui Mondrian. Liniei efectelor dinamice, obţinute de Mondrian în lucrările pictate pe tema *Boogie-Woogie*, le-a fost adăugată de către Vasarely puterea de şoc vizual prin folosirea contrastelor coloristice sau contrastelor luministice de închis – deschis şi prin obţinerea efectelor optice ale jocului de linii, puncte şi pătrate. Creaţia lui Vasarely stă la baza curentului

Op-Art, care a cunoscut ascendenţa în anii '50 şi a fost preluat entuziast de către artiştii americani. Vasarely a susţinut creaţia epurată de efuziunile lirice, a participat la lansarea artei cinetice bazate pe iluzia mişcării prin efectele optice, a expus alături de Nicolas Schöffer şi Jean Tinguely, reprezentanţi ai artei cinetice, şi a publicat în 1955 *Manifestul cinetismului*.



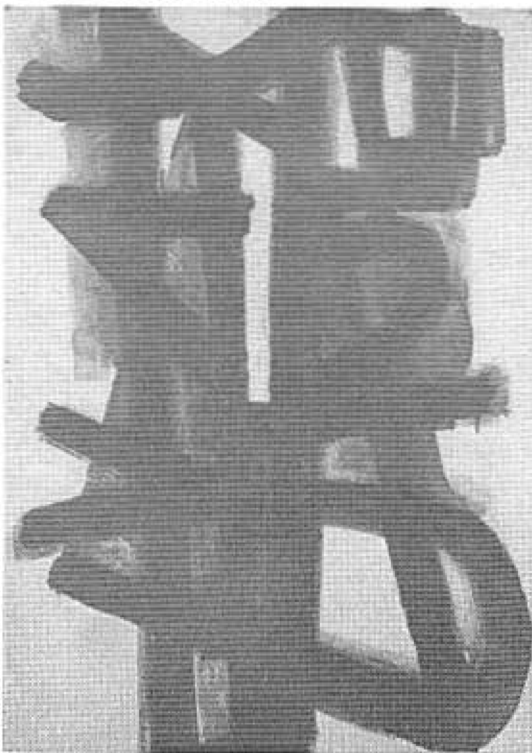
Hans Hartung. *Pastel P*



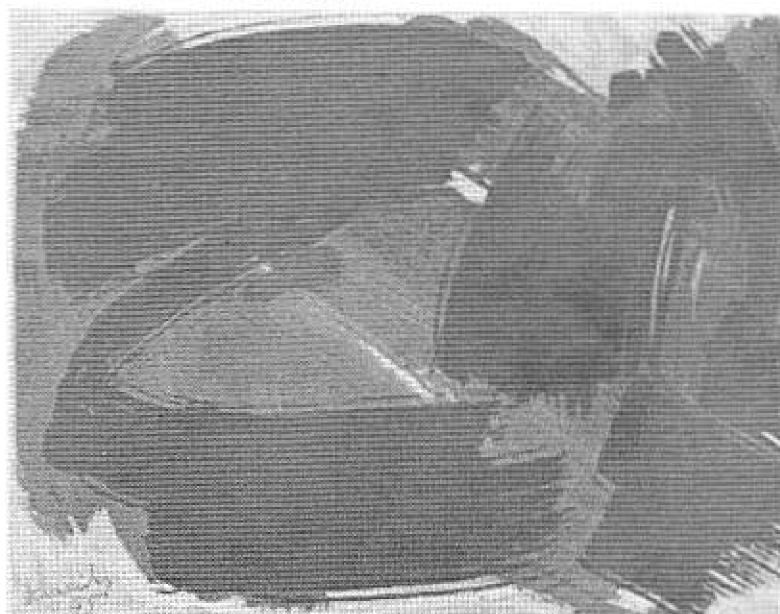
Hartung. *Pictură*

Generaţiile artiştilor aderenţi la viziunea nonfigurativă au definit traiectorii stilistice personale, marcate fie de spiritul trecerii de la figurativ la nonfigurativ, exemplificat de panoramele perspectivice ale tablourile pictoriţei **Vieira da Silva** ori de pictura lui **Nicolas de Staël** (1914), fie de traseele de tip grafic ale viziunii japonizante a lui **Hans Hartung** (1904), de contextele expresive de tip gestual ale picturii lui **Pierre Soulage** (1919), de taşismul tablourilor lui **Georges Mathieu** (1921), de spiritul geometric al picturii lui **Jean Dewasne**(1921) sau de ritmul aleator al traseelor coloristice impuse de jocurile (*Action Painting*) propuse de **Jackson Pollock** (1912). Printre

Pierre Soulage. *Pictură*



Gérard Schneider. *Cérak*

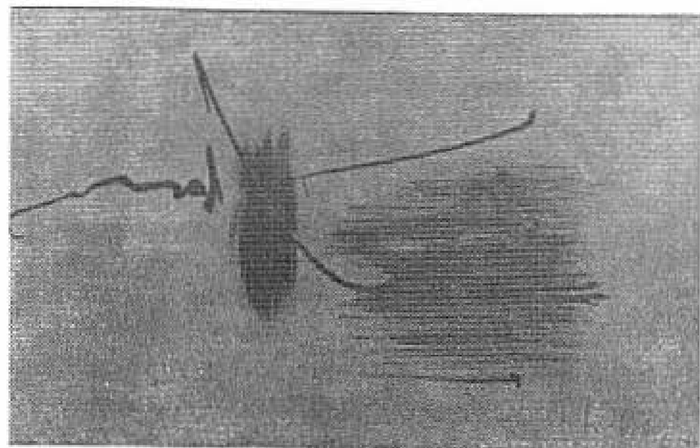




Mark Tobey. *Compoziție în albastru-gri*

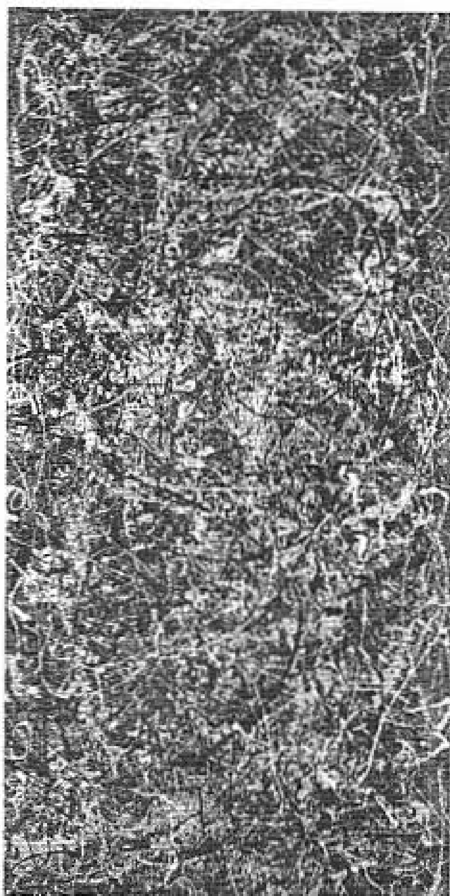


Maurice Estève. *Tricorn*

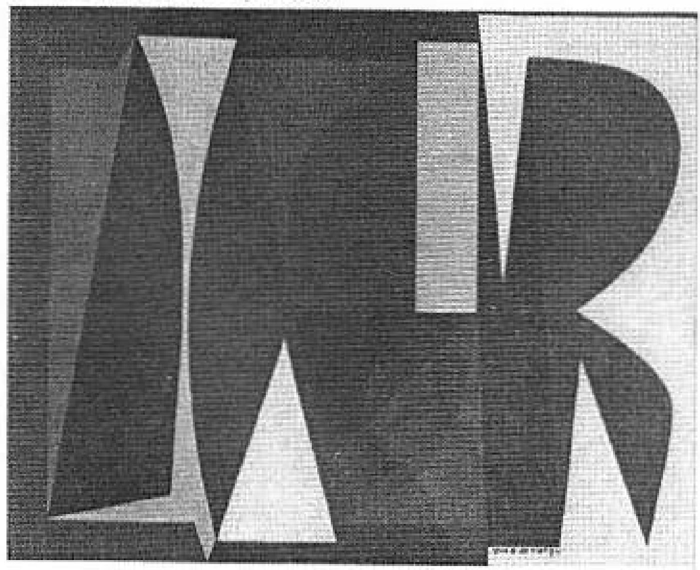


Georges Mathieu. *Articulări de curbe*

Jackson Pollock. *Numărul 5*



Victor Vasarely. *Yellow*



vocațiile autentice și marile sensibilități coloristice este de amintit **Maurice Estève** (1904), a cărui paletă seducătoare și viziune cromatică somptuoasă pigmentează eclatant pânza acordată de armoniile spectrale sub intervenția accentelor de roșu puternic și de albastru-indigo. Timbrul coloristicacordul tonal și picturalul tablourilor lui Estève situează valorile calitative ale picturii în registrul echivalent bogăției sonore a muzicii. Viziunea coloristică a acestui mare sensibil reușește să întrunească cele două zone ale artelor, picturalul și muzicalul, în interferențe armonice.

Spiritul geometric din lucrările lui **Jean Dewasne** sau **August Herbin** continuă cuceririle dobândite în *Suprematism* și în *Constructivism*, în experiențele școlii *Bauhaus* sau în *Purismul* esteticii lui Mondrian. Pe acest fir au evoluat formele Abstracționismului „rece", în timp ce, adeziunile la Abstracționismul liric au conturat forme ale *Tașismului, Gestualismului* sau ale *artei informale*.

Suprematismul, formulat teoretic în pictură și în manifeste estetice de rusul **Kasimir Malevici** și de cehul **Frantisek Kupka**, afirmase în perioada Primului război mondial funcția determinantă a sensibilității exprimată în axiome plastice, precum *Pătrat negru pe fond alb* (1914 – 1915) și *Fuga a două culori* (1912). În deceniile următoare adepții Abstracționismului „rece" au reluat în variante esențele *Constructivismului* și *Neoplasticismului* câștigând teren în defavoarea Abstracționismului liric, dezvoltat pe firul colorismului orfic al creației lui Delaunay.

TENDINȚE, DIRECȚII ȘI DESCHIDERI CONTEMPORANE. ARTA 2000

Căutările estetice ale pictorilor în ultimele decenii ale secolului al XX-lea au trasat tot mai rar afirmarea lirismului, exprimat ca necesitate a comunicării efuziunilor sensibilității coloristice. „Laboratorul" experimentelor morfologice, etapele de gestație a procesului creator au conturat tendința etalării în public a stadiilor elaborării operei. Plasticienii au demonstrat că documentarea, conceptul sau ideile artistului, etapele determinante ale rezultatului final al creației, sunt modalități și căi de comunicare expresivă care pot fi valoroase ori interesante, prin ele însele. *Conceptualismul*, apărut la sfârșitul anilor '60, aflat încă în atenția specialiștilor, oferă spectacolul artei secvențiale a procesului de creație, diferit față de opera completă, creată în spiritul tradiției. Reprezentanții acestei opțiuni se numără printre cei ce continuă să caute în artă noi semnificații expresive și căi de comunicare estetică.

Datorită adeziunii la stilurile internaționale și la modalitățile plastice ale unei gramatici deschise, *Postmodernismul*, prezent astăzi în scena artistică mondială prin manifestările realizate în arhitectură și în arte plastice, se află în plină afirmare sub semnul globalizării conceptelor morfologice și contribuției estetice a creatorilor de pretutindeni. Căutările în planul morfologic și nevoia de inovare și aflare a sintezelor și axiomelor au atins stadiul reprezentativ în arta abstractă. Fără ca procesul să se întrerupă, el a continuat în surprinzătoare experimente, fenomenele depășind ceea ce a fost considerat, până acum câteva decenii, ca fiind *Artă*. Pătrunderea în zonele din afara artei sau în zonele negării ei au fost denumite de autorii înșiși sau de critici *Non-artă*, *Anti-artă*, etc. Este aproape imposibil de enumerat exhaustiv aceste direcții de manifestare care, uneori, au luat proporția unor curente. Tatonări, eșuări sau succese de moment s-au regăsit în nenumărate căutări și soluții fără însă ca istoria artelor să fi avut răgazul și posibilitatea discernerii lor obiective, să le recunoască și să le includă în traiectoria cronologiei evenimentelor artistice.

Orizontul dilatat al străduințelor artistice reflectă acuta nevoie a descătușării și destăinuirii personalității umane în relația sinelui uman către semeni. Vastul teritoriu al libertății de comunicare artistică pe linia ascedenței experimentelor lui Marcel Duchamp – introducerea obiectelor banale în contexte compuse și prezentate ca ansambluri artistice - extensia relației artistului cu publicul, prezența artistului – protagonist al scenei publice și subiect de seducție pentru public au stabilit un statut particular creatorului de artă.

Într-o concepție artistică subordonată principiilor ierarhiei *este de neconfundat artistul cu artizanul după cum valorile minore, superficiale ori triviale nu pot deveni componente artistice, manifestate decât doar ca situații sau cazuri individuale*.

„A crea artă" nu se confundă cu „a face artă".

Arta este unică, ea implică onestitate și demnitate profesională. Arta nu poate exista altfel. Validitatea sau gradul validității ei depinde de măsura forței creatoare, de originalitatea expresivității și de cristalizarea propriului stil artistic.

Abordarea târzie a picturii, pe la 40 de ani, se manifestă discret, în subiecte inspirate de literatura lui La Fontaine, Molière, Cervantes, în grupaje tematice sau cicluri inspirate de aspecte ale vieții de toate zilele a oamenilor simpli (*Spălătoreasa*), a diverselor categorii sociale, precum *Compartimentul de clasa a II-a* (Muzeul Național de Artă al României), *Saltimbancii* sau *Compartimentul de clasa a III-a*, în scene din viața copiilor, a amatorilor de artă și colecționarilor de tablouri (*Amatorul de stampe*), sau în imagini cu semnificații simbolice (*Don Quijote*).

Extraordinarul spirit de observație al lui Daumier sublinia în portrete trăsături și forme caracterologice, construite în puține planuri, cu accente de pastă cromatică, sugerând fizionomii și expresii particulare. În mod deosebit, ceea ce îl preocupa la un personaj era caracterul său mimic, expresia purtată de atitudine și fizionomie ca marcă a timpului căruia îi aparținea.

Paleta, restrânsă la dominanta armoniilor calde, dezvoltă ansambluri variate ale tonurilor de siena-roșu gradate în nuanțate intensități luministice și valori de închis și deschis, folosind relații contrastante de clar-obscur.

Viziunea este sintetică, infuzată de un ascuțit spirit acid purtând semnele comentariului critic virulent.

Concepția lui Daumier, modul său de gândire este în concordanță cu mentalitatea politică evoluată a vremii. Daumier este un gânditor liber, rareori utopic, spiritul său de observație fiind fixat asupra subiectelor pe care le caracterizează critic din punct de vedere moral.

Vocația recunoscută de desenator și creator de litografii îi asigură lui Daumier un loc printre plasticienii de prestigiu ai artei grafice franceze și universale. Marea înflorire a caricaturii politice și de moravuri din arta franceză, realizarea celor mai prețioase opere cu caracter realist și critic s-au înregistrat în creația lui Daumier în perioada 1830 – 1871, când s-au petrecut mari tulburări politice și sociale pe continuitatea aceluiași fundal al nemulțumirilor generale ale poporului francez.

Comentariile critice ale lui Daumier au conturat viziunea unui luptător împotriva inechităților de orice natură manifestate în cadrul societății, un luptător pentru drepturile mulțimii și pentru înfăptuirea unei societăți evoluate.

Daumier, *Amatorul de stampe*, Paris



Daumier, *Revolta*

